This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

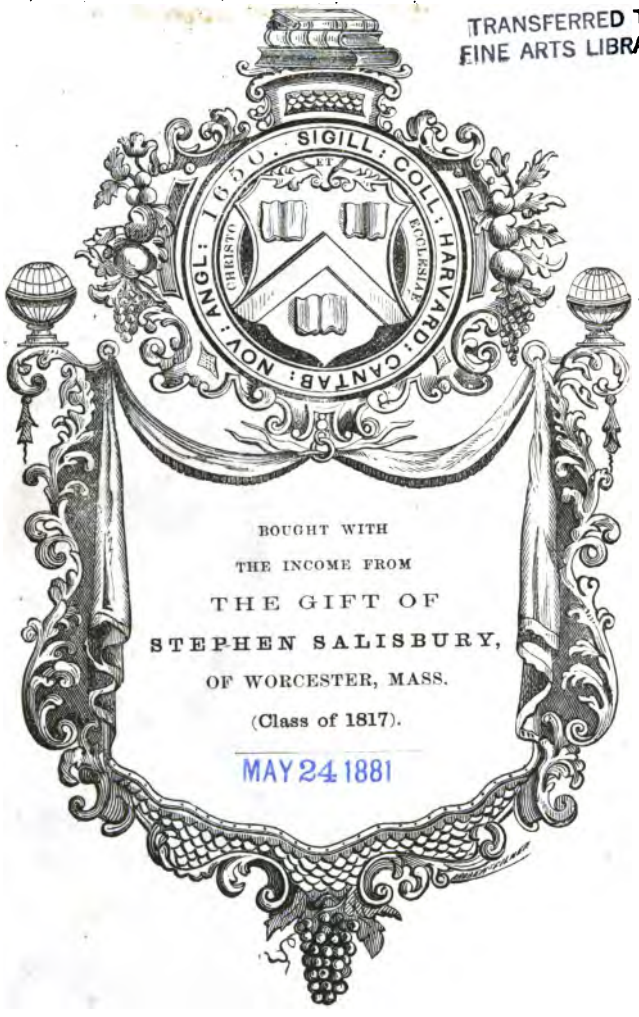
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Arc 1825.46

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
STEPHEN SALISBURY,
OF WORCESTER, MASS.
(Class of 1817).

MAY 24 1881

DAS VERHÄLTNISS

DER

GRIECHISCHEN VASENBILDER

ZU DEN

GEDICHTEN DES EPISCHEN KYKLOS

VON

H. LUCKENBACH.

Besonderer Abdruck aus dem elften Supplementbande der Jahrbücher für classische Philologie.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1880.

~~II 1484~~
~~FA 1957~~
Arc 1825.46
MAY 24 1901
Harvard.

Folgende Arbeit ging aus einer Preisaufgabe der philosophischen Facultät der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg hervor. Später habe ich dieselbe nach Rücksprache mit einem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Adolf Michaelis, einer theilweisen Ueberarbeitung unterzogen; und kann ich nicht unterlassen, demselben für die stete Anregung und Unterstützung meinen aufrichtigen Dank auszusprechen. — Die fragmentarische Form, in der die Arbeit erscheint, liegt theils in der Natur der Aufgabe, theils hat sie ihren Grund in dem Bestreben, kurz zu sein und die Wiederholung von bereits anderweitig Gesagtem zu vermeiden.

Die Seitenzahlen sind die des elften Supplementbandes der Jahrbücher für classische Philologie.

Seitdem mit dem Anfange unseres Jahrhunderts und besonders seit den grossen Volcenter Funden das Studium der bemalten griechischen Vasen einen neuen Aufschwung nahm, tauchte mit der Deutung der Gemälde und ihrer Erklärung nach poetischen Quellen die Frage auf, ob dieselben uns nicht hie und da Handhaben zur Ergänzung vieler lückenhafter literarischer Quellen bieten könnten. Besonders waren es die Gedichte des epischen Kyklos, für welche man in den Vasenbildern einen Ersatz zu finden glaubte; und in nicht geringem Masse hat Welcker in seinem Buche über den epischen Kyklos und anderweitig mit Hülfe der Vasenbilder die verloren gegangenen Epen zu reconstruiren versucht. Andere Gelehrte sind ihm gefolgt, und bis auf den heutigen Tag werden ähnliche Versuche vielfach angestellt; nicht immer mit Glück. Denn die Vorarbeit, auf die eine solche Benutzung sich gründen sollte, d. h. eine Untersuchung über das Verhältniss der Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos ist bisher im Zusammenhange noch nicht unternommen worden. Und doch kann ein Schluss von Bildern aufs Epos erst dann gemacht werden, wenn dieses Verhältniss ins klare Licht gestellt ist. Daher kommt es denn, dass Welcker und andere zwar oft das Richtige erkennend, aber auch vielfach irrend in der Benutzung dieser bildlichen Quellen nur theilweise begründete Ansichten vorbrachten. Der angedeutete Mangel hat die folgende Untersuchung hervorgerufen. Es soll in methodischer Weise untersucht werden, wie weit sich eine Abhängigkeit vom Epos für die Vasenbilder erweisen lässt, wie weit anderweitige Quellen anzunehmen sind, wie weit endlich selbständige Erfindung oder Willkür der Maler mitgewirkt haben mag. Von den Gedichten des epischen Kyklos sind uns etwas genauer nur diejenigen bekannt, welche den troischen Sagenkreis behandelten, also ausser den beiden homerischen Gedichten die Kyprien, die Aithiopis, die kleine Ilias mit der Iliupersis des Lesches, die Iliupersis des Arktinos, die Nosten und endlich die Telegonie. Aber nicht alle diese Gedichte werden gleichen Raum zu beanspruchen haben. Vor der Ilias und den Kyprien werden die übrigen Epen mehr oder weniger zurücktreten; die Nosten und die Telegonie werden vollends gar keine Berücksichtigung finden, da auf diese beiden Epen kein einziges Vasenbild mit Sicherheit zurückgeführt werden kann.

Für eine solche Untersuchung wie die vorliegende kann es aber nur eine richtige Methode geben. Aus denjenigen Vasenbildern, zu denen uns die Quellen noch vorliegen, müssen die Grundsätze für das Verfahren der Maler eruirt werden. Die Gedichte des Homer, die Ilias und Odyssee, und ihre Benutzung seitens der Vasenmaler müssen uns also den Massstab an die Hand geben, nach dem die Vasenbilder mit Scenen der übrigen Epen zu beurtheilen sind, und nach den dort erkannten Grundsätzen wird man mit Sicherheit auch diese, soweit es aus den Vasenbildern möglich ist, ergänzen können.

Zwei Gesichtspunkte sind es nun, die sich oftmals kreuzen werden. Wir fragen erstens, welches die Quellen der Vasenmaler waren und zweitens, wie weit sich dieselben an diese ihre Quellen banden, wie weit sie ihrer eigenen Schaffenslust freien Lauf gestatteten.

Es wird dabei zweckmässig sein, die Perioden der Vasenmalerei zu sondern und für jede die gleichen Fragen zu stellen. Drei Perioden aber können für unseren Zweck nur in Betracht kommen, die archaische, die rothfigurige attische und die unteritalische oder malerische. Die Bildwerke dieser wenn auch noch so verschiedenen Epochen werden im Wesentlichen das gleiche Resultat ergeben. Bei einem Ueberblick nämlich über die gesammten Bildwerke ergibt sich als Beantwortung der Frage nach der Art der Abhängigkeit der Vasenbilder, dass nicht allein Malerei und Poesie sich oft in ihrem innersten Wesen unterscheiden, sondern auch dass die Malerei sich viel freier zu den Epen stellt, als bisher gewöhnlich angenommen wurde, dass die Poesie dem Künstler nur den Stoff bietet, den jener bisweilen in engem Anschluss an die Poesie, meist aber vollständig frei zu seiner Darstellung benutzte. Es lag meistens gar nicht in seiner Absicht, die Poesie möglichst getreu wiederzugeben; er wollte keine Illustrationen zu den Klassikern liefern, und ganz fern lag ihm darum auch jedes darauf gerichtete Studium. Was in seinem Geiste lebte und webte, was er den Rhapsoden hatte vortragen hören, was er im Theater erblickt hatte, das zeichnete er hin, im Stoffe sich an die Poesie anlehnend, sonst aber nach seinem Belieben die Scene ausstattend. Er wählte den Moment und wählte die Art der Darstellung, hier auslassend, dort hinzufügend, wie es eben die Malerei verlangen mochte. Daneben steht der andere Gesichtspunkt, welches denn die Quellen des Vasenmalers waren, und darauf ergibt sich die kurze Antwort, dass in Bezug auf den troischen Sagenkreis Epos und Tragödie allein auf die Bildwerke der Vasen von Einfluss gewesen sind: das Epos für alle drei Perioden, die Tragödie erst seit dem Beginne der rothfigurigen Technik. Die Lyrik und die alexandrinische Poesie sind ohne Einfluss auf die Mythengestaltung, soweit sie in den Vasenbildern vorliegt, geblieben; Lokalsagen treten nirgends hervor. Zur Begründung und näheren Fixirung der aufgestellten Behauptungen ist eine Rundschau wenigstens über die wichtigsten der in Frage stehenden Denkmäler unerlässlich.

I. Vasenbilder; deren epische Quellen erhalten sind.

A. § 1. Archaische Vasen.

Von fundamentaler Bedeutung für die Frage, wie weit die Vasenmaler sich dem Epos angeschlossen haben, sind die

Leichenspiele des Patroklos

auf der Françoisvase.[1])

Wir schicken den Inhalt derselben nach der Ilias voraus und werden dann den Vergleich zwischen der Vase und Homer ziehen.

Zu Ehren des Patroklos veranstaltet Achilleus ein Wagenrennen (Ψ 258). Von den Schiffen lässt er die Preise holen, die in den verschiedensten Gegenständen bestehen (259 ff.): νηῶν δ' ἔκφερ' ἄεθλα λέβητάς τε τρίποδάς τε | ἵππους θ' ἡμιόνους τε βοῶν τ' ἴφθιμα κάρηνα | ἠδὲ γυναῖκας ἐϋζώνους πολιόν τε σίδηρον. Fünf Preise setzt er aus; worin jeder bestand, wird in den folgenden Versen erwähnt (262—270). Fünf Achäer betheiligen sich am Kampfe. Diomedes erringt den ersten Preis; ihm folgen Antilochus, Menelaos, Meriones und endlich Eumelos (499 ff.). Nicht in wenigen Worten wird das Rennen geschildert, sondern ausführlich beschrieben. Wie Meriones stürzt, Antilochos den Menelaos in jugendlichem Uebermuthe zu überholen weiss, wie der zürnende Menelaos sich mit ihm aussöhnt, das wird alles lebendig und mit reichen, individuellen Zügen, die sich leicht einprägen, vor Augen geführt.

Gänzlich abweichend ist die Darstellung auf der Vase. Vor dem Pfeiler, der im Wettlaufe umfahren werden musste, sprengt Hippo[med?]on[2]) als letzter der fünf Helden, die sich am Wettkampfe betheiligen, auf dem Viergespanne einher neben einem Kessel vorbei, der als Siegespreis am Boden steht. Ihm voraus Damasippus; auch unter seinen Rossen ein Siegespreis, ein Dreifuss. Beide hat Diomedes überholt; diesem voran Automedon, dessen Wagen und Rosse jetzt gänzlich zerstört sind. Ebenso sind von des Odysseus Wagen nur die Pferdeköpfe erhalten. Ob unter den Gespannen der drei vordersten Helden Preise gemalt waren, lässt sich wegen der Zerstörung der Vase zwar nicht mehr erkennen, darf indessen angenommen werden. Achilleus empfängt den Sieger, einen Stab in der Linken haltend; hinter ihm steht ein Dreifuss.

Wie in der Ilias sind es auch hier fünf Wettfahrer; Dreifüsse und Kessel werden auch dort als Preise angegeben (Ψ 259. 264. 267); ebenso finden wir den Diomedes im Epos wie im Vasenbilde. Dagegen zeigt sich in den übrigen Namen die grösste Abweichung. Automedon und Odysseus, beide sonst aus dem Epos rühmlichst

[1]) Zuletzt ausführlich besprochen von Weizsäcker Rhein. Mus. 1877, p. 32—67; 1878. p. 364—399. Abgebildet *mon.* IV, 54—58. Arch. Zeit. 1850, Taf. 23. 24. Conze, Vorlegebl. II, 1—5. — [2]) So ergänzt Heydemann, Mittheil. aus ital. Antikens. p. 84.

bekannt, nehmen hier theil; Damasippos und Hippomedon sind dem Epos ganz fremde Namen. Woher diese Abweichungen? folgte der Künstler hier einer anderen Quelle oder hat er aus reiner Willkür die Sache absichtlich entstellt? Keins von beiden trifft zu. Einzig und allein ist die Verschiedenheit durch die mangelhafte Erinnerung an die Einzelheiten der Ilias hervorgerufen. Dass Achilleus Leichenspiele veranstaltete, wusste der Künstler sehr wohl; die Namen der einzelnen Personen, die am Wettrennen theilnahmen, waren ihm nicht erinnerlich. Er wählte also beliebig aus unter den Helden der Ilias. Möglich, dass Diomedes im Anschluss an die Poesie hier seinen Platz gefunden, obwohl er ja derselben zufolge an der Spitze fahren müsste. Ihm gesellte der Maler den Odysseus zu, der so oft in Kunst und Poesie mit ihm zusammengestellt wird, und den Automedon, der als Wagenlenker des Achilleus bekannt war. Die Namen Damasippos und Hippomedon nahm er aus der reichen Fülle der Namen, die sich darboten. Recht gut hat er gefühlt, dass sie eigentlich nicht in die Darstellung passen; als vierten und fünften lässt er sie den homerischen Helden folgen. Ihre mit ἵππος zusammengesetzten Namen waren besonders passend für die Rosselenker. Es ist eine zu bekannte Thatsache, dass die Maler gern nach einer charakteristischen Function ihre Personen benennen, als dass hier weitläuftig darauf zurückzukommen nöthig wäre.[1]) Dass aber grade in mythischen Scenen mit besonderer Vorliebe mit ἵππος zusammengesetzte Namen[2]) gewählt werden, ist noch nicht gebührend hervorgehoben. So unterstützt im Kampf um Patroklos' Leiche der Troer Hippasos den Aineias (Overb. XVIII, 3 attisch). In der korinthischen Vase *annal.* 1862 *tav.* B hat Hippokles den Aineias in den Kampf begleitet (vgl. unten p. 537). Auf der gleichfalls korinthischen Vase *mon.* X, 4, 5 heisst ein Stallknecht des Amphiaraos Hippotion[3]), und in einer anderen Darstellung desselben Gefässes ist unter den Helden, welche sich an den Leichenspielen des Pelias betheiligen, auch Hippasos, dem freilich Robert, *annal.* 1874 p. 96 heroische Bedeutung als dem Vater des Argonauten Aktor beilegen mochte, wie ich nach obigen Analogien glaube mit Unrecht. Denn abgesehen davon, dass dieser Hippasos doch wenig bekannt sein möchte, ist es auffällig, dass er grade als der letzte fährt. Der Künstler hat nämlich diese geschaffenen Helden in den Hintergrund gestellt d. h. sie dann angewandt, wenn ihm die bekannteren Namen

[1]) Vgl. Jahn, Münchener Vasen p. CXVII ff. Heydemann, *commentat. in hon. Mommseni* p. 164. — [2]) Wie beliebt derartige Namen waren, zeigt Aristophanes in den Wolken v. 63 f. (Pheidippides). Nach Fick, griech. Personennamen p. VIII gibt es nicht weniger als 122 Namen, die auf -ιππος auslauten; in 40 Namen bildet ἱππ- den ersten Bestandtheil der Zusammensetzung p. 179. Dazu kommen noch mehrere Kosenamen p. 116 f. — [3]) Beiläufig bemerkt halte ich auch den Halimedes nicht für eine in der Sage begründete Person; schon die Zusammensetzung des Namens lässt dies vermuthen.

ausgegangen waren. In einer dritten korinthischen Vase (*mon.* 1855 *tav.* 20. Conze, Vorlegebl. III, 1) befindet sich neben dem Wagen des Hektor ein Hippomachos, wie ich mit Jahn[1]) fest überzeugt bin, nicht der Ilias M 189 erwähnte Troer, sondern vielmehr ein vom Maler geschaffener Held. Ohne heroische Bedeutung bleibt auch Echippos auf der chalkidischen Vase Overb. XXIII, 1, den schon Overbeck p. 581, 84 einen Vertreter der troischen Menge nennt. Charakteristisch ist es wieder, dass Echippos hinter Glaukos, Paris, Aineias und Leodokos als letzter den Kampf abschliesst. In korinthischen, chalkidischen und älteren attischen Vasen finden wir diese besondere Namengebung der Maler.

In allen Personen auf unserer Vase sind demnach Abweichungen vom Epos, und jeder etwaige Rückschluss wäre verkehrt. Freilich wenn der Vasenmaler keine Namen beigeschrieben hätte, dann würde wohl nie ein Zweifel die Seele des Interpreten beschlichen haben, ob denn auch wirklich die fünf Helden grade die der Ilias seien, und ob der Maler auch ganz genau Bescheid gewusst hätte. Auf diesem Principe beruht auch heute noch die Vorliebe, mit der man Figuren der Vasenbilder zu benennen pflegt. Bei so manchen Personen, für die man Namen aus den Epen gewählt hat, sind dieselben nicht mehr berechtigt, als wenn wir in unserem Bilde trotz der Inschriften die homerischen Helden in den Wagenlenkern sehen würden. Gewiss würde dem Maler wenig darauf angekommen sein, etwa statt des Automedon den Aias oder irgend einen andern Helden hinzumalen; aber grade weil er kein Gewicht auf die Namen der einzelnen legte, zum grossen Theil deshalb, weil er die homerischen Namen nicht im Gedächtnisse hatte, dürfen wir nicht immer mit Namen so freigebig sein. Eine ganz andere Frage ist es, ob wir nicht vielleicht an sich passend und in Uebereinstimmung mit Homer diesem oder jenem Manne einen Namen geben können, und ob der Maler auch selbst diesen hat darstellen wollen. Hier bei diesem Wettrennen kam wenig darauf an, wer denn eigentlich sich betheiligte, und deshalb verfuhr der Maler wie es ihm gut schien, wie es ihm der Augenblick eingab.

Bei diesen Abweichungen wird es fraglich, ob die Uebereinstimmungen nicht auch nur auf dem Zufall beruhen, — und das ist ganz gewiss der Fall. Von Diomedes war schon oben die Rede. Uebereinstimmend ist ferner die Zahl der Wagenlenker: allein wenn der Künstler sich nicht um die Namen kümmerte oder dieselben nicht kannte, dann war die Zahl ihm erst recht gleichgültig. Hätte es ihm der Raum gestattet, er würde wohl auch 6 oder 7 Gespanne gemalt haben. Wenn endlich Kessel und Dreifüsse als Siegespreise aufgestellt sind, so ist auch hier keine oder nur eine ganz allgemeine

[1]) A. O. p. CXIX, 871. Namen auf -μαχος gleichfalls sehr beliebt Jahn p. CXIX f., 871. 880. 881.

homerische Erinnerung anzunehmen; der Künstler malte Kessel und Dreifüsse und zwar unter den Pferden, weil ihm diese Gegenstände, die übrigens von Homer so häufig genannt werden, passend schienen und er sie aus eigenen Erlebnissen als Siegespreise kannte.[1])

Durch diese Vase werden wir zur äussersten Vorsicht bei der Ergänzung der Epen aus den Vasenbildern gemahnt: nur die nackte Thatsache würden wir erschliessen können, dass Achilleus einmal Spiele veranstaltet hat.

Eine letzte Betrachtung erheischen die Viergespanne. Bei Homer findet das Wettfahren auf Zweigespannen statt (Ψ 362. 403), wie denn überhaupt das Viergespann nicht im Gebrauche ist. Selbst Eos erscheint in der Odyssee mit 2 Rossen (ψ 246). Nur ein Vers bildet eine Ausnahme (Θ 185), der deshalb von Aristarch für unecht erklärt wurde. Unbekannt freilich sind dem Homer die Viergespanne nicht; wie Λ 699 und ν 81 bestätigen, waren dieselben schon sehr frühe bei Kampf- und Leichenspielen üblich.[2]) Wenn aber trotzdem dass die homerischen Krieger sich immer des Zweigespannes bedienen, die Vasenmaler abweichen, so liegt hierin wieder der Einfluss der Zeit. In Olympia begann, wie wir aus Pausanias wissen (V, 8, 7. 10), Ol. 25 das Wagenrennen mit vier Pferden; dagegen erst Ol. 93 mit zwei Pferden. Von Korinth, dem Haupt der älteren Vasenmalerei, liegen, so viel ich weiss, ähnliche Ueberlieferungen nicht vor; aber voraussetzen dürfen wir, dass die isthmischen Spiele wesentlich eine Nachahmung der olympischen waren, und dass hier wie dort das Viergespann in der älteren Zeit üblich war. Bestätigt wird dies durch Pindar, der den Herodot wegen seines Sieges mit dem Viergespann in den isthmischen Spielen verherrlicht (I. 1, 12). Wie sehr die Vasenmalerei dadurch beeinflusst wurde, zeigt die einfache Thatsache, dass im Kataloge der Petersburger Sammlung 61 Vasen Viergespanne aufweisen, während diesen nur die geringe Zahl von 8 Zweigespannen gegenübersteht. Dazu bezieht sich keins dieser 8 Vasenbilder auf mythische Gegenstände. Nur wo die Zweizahl der Rosse charakteristisch ist, wird dieselbe beibehalten, wie bei den Rossen des Rhesos Overb. XVII, 5.[3])

Ohne Bedenken haben wir als Quelle des Vasenbildes die Ilias angesehen. Andere haben an den Einfluss jüngerer Poesie gedacht. Overbeck (p. XIII Anm. 4) hält es für wahrscheinlich, dass der Bilderreichthum der Françoisvase lyrische Grundlage habe, und Bergk[4]) lässt es unentschieden, ob wir die Abweichungen der freien

---

[1]) Vgl. z. B. Pindar I. 1, 16 ff.:

ἐν τ' ἀέθλοιcι θίγον πλείcτων ἀγώνων
καὶ τριπόδεccιν ἐκόcμηcαν δόμον
καὶ λεβήτεccιν φιάλαιcί τε χρυcοῦ.

— [2]) Vgl. Buchholz hom. Realien I, 2, p. 176 ff. — [3]) Overb. = Overbeck, Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis. — [4]) Griech. Litg. p. 485.

Erfindung des Zeichners oder der Einwirkung jüngerer Poesie, welche die Homerische Erzählung umgestaltet hätte, zuschreiben sollen. Allein ist es denkbar, dass andere Poesie die Darstellung des Homer ohne jeglichen Grund in dieser Weise umgeändert haben sollte? Hat es auch nur einen Schein von Wahrscheinlichkeit für sich, dass ein anderer Dichter solche blasse Schemen wie den Damasippos und Hippomedon mitfahren liess? Die Annahme einer anderen Quelle gründet sich eben auf die Voraussetzung, dass der Maler sich enge an eine poetische Quelle anschloss. Von diesem Grundsatze aber ausgehend würden wir für die meisten Bildwerke eine uns unbekannte Quelle constatiren müssen. Grade bei Personen, deren Function nicht charakteristisch ist, treten oftmals dergleichen Abweichungen ein. In einer gleichfalls sehr alten Vase (Gerhard, etr. u. kamp. Vas. Taf. 13) holen ausser Menelaos Odysseus und Menestheus den Achilleus aus der Heimath ab. In einem anderen Bilde (Overb. XVIII, 3) kämpfen ausser Aias und Hektor auch Diomedes und Hippasos um den todten Patroklos. Eigenthümlich wäre es, wenn in diesen wie in so manchen anderen Bildern grade jüngere Quellen, nicht aber Homer und Stasinos zu Grunde liegen sollten. Allein es ist unstatthaft, an eine andere Quelle zu denken; nur muss man das Wort Quelle richtig auffassen. Woher der Maler die Sage kannte, können wir gar nicht wissen; im Volksmunde lebten die homerischen Erzählungen fort; von Jugend auf war jeder in diesen Sagen wohl bewandert. Ob der Maler den Homer einmal selbst gelesen, darf billig bezweifelt werden; ob er einen Rhapsoden die Erzählung hatte vortragen hören, ob er dadurch zur Darstellung angeregt wurde, oder ob nur die allgemeine Kenntniss der Sage, die er von Jugend auf hatte, ihn zur Darstellung bewog, ist schwer zu sagen und im Grunde auch gleichgültig. Aber die Sage, die im Volke lebte, wurde genährt und gestärkt durch die schriftlichen Aufzeichnungen. Wenn die Argonautensage so wenig von den älteren Vasenmalern beachtet worden ist, so haben wir den Grund im Fehlen einer schriftlichen Tradition zu suchen. Es gab eben keine poetische Leistung, die die Thaten der Argonauten besang und die im Volke Wurzel geschlagen hätte, und jüngere Dichter, etwa die Lyriker, haben es nicht verstanden, das Volk in gleicher Weise wie die Epiker zu fesseln. Unbedenklich also werden wir als Quelle des Vasenbildes den Homer ansehen dürfen.

Von nicht geringerer Bedeutung für das Verhältniss der archaischen Vasen zum Epos sind die Darstellungen, welche uns die

Schleifung des Hektor

vorführen. Bei ihnen müssen wir zum Theil deswegen länger verweilen, um eine verfehlte Auffassung Overbecks zurückzuweisen und auf die frühere Deutung zurückzugreifen.

Auch hier stellen wir die homerische Schilderung voran. Hektor

ist den Waffen seines Gegners erlegen. Dieser nimmt ihm die Rüstung (X 368); durchbohrt an den Füssen die Stelle zwischen Knöchel und Ferse und bindet den Hektor an den Wagensessel. Er besteigt darauf den Wagen, schwingt die Geissel, und rasch fliegen die Rosse von der Stadt zu den Schiffen hin. Eine zweite Schleifung nimmt Overbeck im Anfang des 23. Buches an, obwohl daselbst nur erwähnt wird, dass die Myrmidonen dreimal um den Leichnam des Patroklos ihre Rosse lenkten (Ψ 13). Es folgt die Bestattung des Patroklos. Am folgenden Morgen, sobald Eos mit ihren röthlichen Strahlen die Erde erleuchtete, springt Achilleus vom Lager, schirrt die Rosse an, befestigt den Hektor an den Wagensessel und zieht ihn dreimal um das Grab des verstorbenen Freundes. Dann geht er ins Zelt, um zu ruhen; den Hektor lässt er liegen, mit dem Antlitz in den Staub gestreckt (Ω 12—17). Des Wagenlenkers Automedon wird an keiner Stelle Erwähnung gethan. X 400 heisst es von Achilleus μάστιξέν ῥ' ἐλάαν. Im letzten Buche schirrt er selbst die Rosse an.

Folgende archaische Vasenbilder führen uns die Schleifung des Hektor vor[1]):

A Overb. 456, 110 XIX, 6. Neapel 2746.
B „ 114. Br. M. 553.
C „ 118. Gerhard AV. III, 198, 2.
D „ 111. *bull.* 1841 p. 134.
E „ 109 XIX, 7.
F „ 108. Rochette, *mon. inéd.* 18, 1.
G „ 112. München 407.
H „ 117 XIX, 8.
I Petersburg 165.

Alle diese Vasen zeigen gewisse Aehnlichkeiten, tragen dasselbe typische Gepräge, gehen mithin im Grunde auf ein Original zurück. Denn in fast allen[2]) ist das weisse ovale Grabmal des Patroklos dargestellt; nur in I fehlt es. An demselben ist meist eine Schlange als Grabessymbol angebracht (so in A B C D H). Auch schwebt meistens das kleine gerüstete εἴδωλον des Patroklos um das Grabmal, geflügelt in A C E, ungeflügelt in F G H, auf letzterer Vase durch Namensbeischrift bezeichnet. Um das Grabmal des Patroklos also wird der Leichnam des Hektor gezogen, mithin kann nur jene letzte Schleifung im 24. Buche gemeint sein. Nur I könnte wegen des Fehlens des Grabmales eine Ausnahme bilden, und für diese Vase muss man denn auch lieber davon absehen, an eine bestimmte Schleifung zn denken. Aber auch betreffs der übrigen hält Overbeck dafür, dass sie alle drei Schleifungen verbinden und vermengen

[1]) Einige weitere Vasenbilder bleiben als zu wenig bekannt hier ausgeschlossen: Overb. 113. u. Overb. 115. — [2]) Auch in A, wie Heydemann ausdrücklich versichert.

(p. 454. 459, 118), ohne jedoch stichhaltige Beweise erbracht zu haben. Die einzelnen Punkte werden jeder an seinem Orte zur Sprache kommen.

Die genannten Vasenbilder zerfallen deutlich in zwei Gruppen: in A—F fährt das Viergespann des Achilleus rasch um das Grabmal, in G—I hält das Gespann an. Aus der ersten Gruppe zeigen A—E auffallende Uebereinstimmung. Das Gespann lenkt ein Wagenlenker im langen Gewande, das wenigstens in AB von weisser Farbe ist. Es kann dies nicht, wie Overbeck meint, Achilleus sein, da dieser als Krieger und nicht als Wagenlenker sein Gespann führen würde, sondern nur Automedon.[1]) Aber Achilleus muss ebenfalls zugegen sein, er darf schlechterdings nicht fehlen. Nun läuft aber in allen diesen Bildern neben dem Gespann ein gerüsteter Krieger eilenden Laufes einher.[2]) Für ihn ergibt sich nothwendig der Name Achilleus, der also vom Wagen gesprungen ist und zu Fuss neben demselben herläuft. Dass derselbe in C nicht nach derselben Richtung eilt, sondern demselben entgegen, darf uns keine Schwierigkeit machen, besonders da in diesem Bilde auch das Eidolon des Patroklos dem Wagen entgegenfliegt, und der Vasenmaler sich auch sonst eine grobe Nachlässigkeit hat zu Schulden kommen lassen, indem er den Leichnam des Hektor zu malen unterlassen hat.

Befremdend ist für uns vor allem, wenn wir die Vasenbilder mit ihrer Quelle vergleichen, der neben dem Wagen laufende Achilleus. Auch Automedon, der Wagenlenker, wird in der Ilias nicht erwähnt. Indess ergab sich letztere Abweichung leicht, da gern zum Wagen der hinzugefügt wird, dessen Amt es ist, denselben zu leiten. Dass Achilleus aber, der schnellfüssige, abgestiegen ist und nebenher läuft, das erhöhte ohne Zweifel die Lebhaftigkeit der Darstellung, ein Anhalt aber für diese Abweichung ist im Homer nicht gegeben; sie lässt sich, wie mich Herr Prof. Michaelis erinnert, vielleicht auf eine Sitte der Zeit beziehen, nach der man beim Wettfahren den Wagen eine Zeit lang verliess, neben demselben herlief, um dann wieder hinauf zu springen.[3]) Zugleich sehen wir, dass es gar nicht in der Absicht des Malers lag, sich enge an den Dichter anzuschliessen; er sah einzig darauf, wie er sein Werk am besten ausstattete.

In E ist unter dem sprengenden Viergespann ein gerüsteter Krieger niedergesunken. Overbeck spricht sich p. 455 mit Recht gegen die Deutung auf einen der gefangenen und geopferten Troer aus und erklärt ihn vielmehr für einen, der im Kampfe niedergeworfen ist. Dieser Krieger ist für ihn ein Beweis, dass die erste Schleifung von

---

[1]) Wenn auf der Françoisvase sowie bei den Leichenspielen des Pelias (*mon.* X, 4. 5) die bekannten Helden in langem Gewande sind, so ist dies eben bedingt durch die Leichenspiele. — [2]) Auch in B '*Achilles is running by the side of the quadriga*' (anders Overbeck). — [3]) Vgl. Pauly Realencycl. s. v. *desultor*. Michaelis, Parthenon p. 324.

der Stadt bis zu den Schiffen über das Schlachtfeld hin mit der dritten Schleifung verbunden sei. Allein mag man den Gefallenen immerhin einen gesunkenen Troer nennen, so erscheint doch die Annahme Overbecks unnöthig. Hier bei der Umfahrt um das Grab diente der Krieger dazu, die Scene noch grausiger zu machen. Er ist lediglich eine von den Figuren, die wir recht gut entbehren können und die oft nur zur Raumausfüllung verwandt werden. Schwerlich hat der Maler selbst mit dieser Figur etwas Bestimmtes ausdrücken wollen.

In F steht Achilleus neben dem Lenker auf dem Wagen und fährt um das Grabmal herum. Am Gespanne vorüber neben den Pferden eilt ein gerüsteter Krieger (so wie in C); ein zweiter befindet sich vor den Rossen und scheint im Begriffe zusammenzusinken. Diese beiden dienen Overbeck wieder als Stütze seiner Hypothese. Er erkennt in ihnen Vertreter der über das Schlachtfeld hineilenden Sieger und Besiegten. Wozu aber, könnten wir fragen, brauchten die Sieger so im Sturme dahinzueilen? und die Besiegten, die noch unverwundet waren, eilten zu jener Zeit nicht über das Schlachtfeld hin, sondern hatten sich schon vor Hektors Tode in die Stadt geflüchtet. Für den einen stelle ich als eigene Vermuthung auf, dass der Maler eine jener früheren Scenen vor Augen hatte, die wir als die älteren Compositionen in Anspruch nehmen dürfen. Den neben dem Wagen einher oder auch demselben entgegenlaufenden Achilleus verstand er nicht und deshalb fügte er, ohne etwas zu ändern, einen zweiten Achilleus zum Automedon. So erklärt sich auch am besten, dass Achilleus und sein Wagenlenker beide auf dem Wagen stehen, obwohl es ohne Zweifel passender gewesen wäre, den Achilleus allein als den Treiber der Rosse darzustellen. Die sinkende Figur aber vor den Rossen werden wir auf gleiche Weise erklären, wie den gefallenen Troer in E. Wie geringes Gewicht auf dieselbe zu legen ist, zeigt auch schon die ganze flüchtige Art des Vasenbildes.

Die folgenden Bilder GHI zeigen den Moment der Ruhe. Die Rosse werden vom Wagenlenker angehalten. Achilleus steht neben dem Leichnam und sieht auf denselben herab. Man könnte die dreimalige Umfahrt um das Grabmal als vollendet ansehen und an einen folgenden Moment denken, in dem Achilleus den Feind betrachtet, dessen Körper Apollon gegen alle Verletzungen geschützt hat (Ω 18 ff.). Allein dagegen spricht in H bestimmt der vor den Pferden stehende Odysseus, dessen Stellung auf einen bevorstehenden Aufbruch weist: Hektor ist bereits angebunden, Achilleus rüstet sich zum Laufe. Auf dieselbe Auffassung aber führt doch auch wohl die Gegenwart der Iris in G, welche hier wie bei anderen Abfahrtsscenen hinzugefügt ist.[1]) In I endlich hebt Achilleus eben mit der Rechten als

[1]) Vgl. vor allem Overb. XVIII, 2 (weiter unten p. 547 besprochen). Denkbar wäre es freilich, dass Iris, die in G auf den Wagen zueilt, als

letztes Stück der Rüstung den Schild empor, ein deutliches Zeichen, dass die Umfahrt um das Grabmal noch nicht begonnen hat.

In H steht neben den Rossen ein geflügelter Kriegsdämon, gewiss ganz passend vom Maler hinzugefügt.[1]) Vor den Pferden steht wie bereits bemerkt Odysseus, den Overbeck einen Vertreter des Heeres nennt. Er ist wohl nur eine Füllfigur, nach Analogie so vieler Abfahrtsscenen hinzugefügt, und statt des Namens Odysseus könnte er ebensowohl einen anderen Namen tragen. Den passendsten Vergleich bezüglich seiner Gegenwart bietet Overb. 637, 125 XXVI, 16. Aias dringt auf Kassandra ein, zu deren Schutze Athena bereit steht. Hinter Aias steht eine Frau, Polyxena, und ein Knabe, Antilochos; hinter Athena wendet sich ein Troer die Hände vor Schreck auf dem Bauche zusammenballend[2]) ab; ihm ist der bezeichnende Name Σκαμανδρόφιλος beigeschrieben. Wenn seine Gegenwart ja ganz passend erscheint, so sind um so eigenthümlicher Polyxena und der kleine Antilochos. Die Erklärung ist einfach: der Künstler fügte, um den Raum zu füllen, mehrere Personen hinzu, die er zu individualisiren wünschte. Wenn er nun dem Weibe den Namen Polyxena, dem Knaben den Namen Antilochos gab, so hätte er ebensowohl irgend welche andere Benennungen wählen können, diese fielen ihm zuerst ein, und deshalb setzte er sie hinzu. Dergleichen bedeutungslose Personen finden sich oft, und man sollte nicht immer versuchen, ihnen bestimmte Namen beizulegen. So umgeben Overb. XXVII, 8 zwei Frauen ganz symmetrisch den Aineias, der den Anchises trägt, indess der kleine Sohn vorausläuft. In Stellung und Geberde zeigen sie an, dass sie müssige Zuschauerinnen und nicht handelnde Personen sind, und ich kann mich nicht entschliessen, in ihnen Aphrodite und Kreusa (Eurydike) zu erkennen. Wenn Aias den Achilleus davonträgt, so pflegt man die Frauen, welche zugegen sind, Briseis, Thetis oder gar Tekmessa zu benennen, meist wie mir scheint mit Unrecht. Man denke ferner an die sog. Mantelfiguren, welche wie bei Overb. XXVI, 2 die Hauptgruppe einrahmen. Ihre Bedeutungslosigkeit wird schlagend erwiesen durch die von Welcker alte Denkm. V p. 235 erwähnte Vase, in welcher

---

Götterbotin dem Achilleus den Befehl zur Auslieferung des Leichnams überbringt, während in der Ilias Zeus durch Iris die Thetis zu sich rufen lässt, damit diese dem Sohne den Willen der Götter kund thue. Eine bestimmte Ablehnung einer solchen Deutung wage ich nicht, da die Abbildung fehlt. — [1]) Vgl. den Kriegsdämon in der sfgn. Vase Gerhard, AV. II, 117. 118, 3. Eine Inschrift in unserer Vase, die über dem Dämon steht, wurde bisher als Κόνιcoc gelesen, was so viel wie Staubaufwirbler heissen sollte. Indessen ist Κόνιcoc schwerlich eine griechische Wortbildung, auch ist das c in der Mitte ganz unsicher, und der Name kann ebensogut der des Wagenlenkers sein. Etwa Κονίλος? oder ein Name auf -ιππος? (vgl. Κρόνιππος). — [2]) Zu diesem Motiv vgl. Arch. Zeit. 1876 Taf. 15. *mon.* VIII, 41.

zwei Mantelfiguren einen Widder umgeben, unter dem ein Genosse des Odysseus angebunden ist.

Den Odysseus in H hat sein Hund begleitet, ein gemüthlicher Zug, der für die ältere Zeit sehr charakteristisch ist. Freilich will man eine solche Zuthat bald auf diese bald auf jene Weise erklären. Bei der Flucht des Troilos soll der Hund ein Zeichen der Schnelligkeit sein, mit der die Flucht vor sich geht; meines Erachtens ist eine solche Annahme unbegründet, und es liegt nur ein genrehaftes Behagen an einem der Wirklichkeit entlehnten belebenden Zuge vor.

In I steht halbverdeckt von den Pferden eine Frau die Rechte erhebend. Für dieselbe schlägt Stephani den Namen Hekabe oder Andromache vor; allein es ist nicht recht einzusehen, wie der Künstler dazu gekommen sein sollte, hier eine von diesen Troerinnen darzustellen. Eher könnte man an Thetis denken, oder an Briseis, die nach Homer am heftigsten unter den Frauen den Patroklos beklagt (T 282 ff.). Weitaus das Wahrscheinlichste ist aber, dass der Künstler gar keine bestimmte Person darzustellen beabsichtigte, und deshalb sollen auch wir mit einer Benennung zurückhalten.

Auch ist es nicht zufällig, dass dergleichen entbehrliche Zusätze besonders in der archaischen Malerei der Attiker sich vorfinden. In einem trefflichen Aufsatze hat Löschke Arch. Zeit. 1876 p. 108 ff. dargethan, dass die Malerei der Attiker vor der Annahme der rfgn. Technik eine wesentlich nachahmende war. Peloponnesische Typen lagen zu Grunde, und diesen gegenüber verloren viele attische Maler ihre Selbständigkeit. Sie copirten, ohne Neues zu schaffen, zeichneten vielfach ohne Verständniss. In ihren Bildern zeigt sich oftmals der Mangel der Originalität und ein Mangel an Frische; und damit hängt es zusammen, dass sie Figuren zusetzten, die eigentlich nicht in die Darstellung passten. Dahin gehört der Mann, welcher in E unter den Rossen liegt, der niedersinkende Krieger in C, Odysseus mit seinem Hunde in H und wohl auch die Frau in I. Die Beispiele würden sich leicht mehren lassen; aber schon diese werden genügen, um ein so häufiges Verfahren der älteren attischen Vasenmaler hinlänglich zu charakterisiren. Treffend sagt Welcker alte Denkm. III p. 17 mit Bezug hierauf: 'Von den Personen, die nach der mythischen Tradition oder dem poetischen Zusammenhange und den alten einfachen und treuherzigen Vorbildern aufgefasst sind und der reinen Darstellung angehören, sind nach und nach andere unbestimmtere, bedeutungslose aus malerischer und decorativer Absicht hervorgegangen, die nur der Mannichfaltigkeit, den Contrasten, Symmetrien, der blossen Erweiterung dienen, zu unterscheiden'.

Einen kurzen Blick sei es zum Schlusse gestattet auf zwei unteritalische Vasen zu werfen, deren nähere Besprechung ich mir für einen anderen Ort vorbehalte. In der einen[1]) ist Hektor mit

[1]) Neapel 3254. *mon.* IX, 32. 33, *annal.* 1871 p. 182.

den Füssen an den Wagen gefesselt, auf dem der Lenker steht, welcher hier schon deswegen unentbehrlich war, weil Achilleus selbst dem Patroklos das Todtenopfer bringt. In der andern Vase[1]) ist der homerische Hügel (Ψ 255) der neuen Sitte gemäss als Grabtempel gezeichnet. In einem nackten Jünglinge erkennen wir das Eidolon des Patroklos. Indess Frauen dem Todten spenden, fährt Achilleus mit dem todten Hektor selbst um das Grabmal herum. Den wesentlichen Inhalt des Homer hat also der Künstler wiedergegeben, aber so, dass er in der Darstellung seinen eigenen Ideen folgte und die Scene nach seinem Geschmacke erweiterte.

Ueberblicken wir noch einmal die Reihe der archaischen Bildwerke, so ergibt sich uns eine durchaus freie Kunstübung auf Grundlage des Epos. Die Schlange am Grabmale, das Eidolon des Patroklos, die Anwesenheit des Dämons, des Odysseus und des Hundes (H), der Iris (G), des Weibes (I), des sinkenden oder gefallenen Kriegers (EF) und des Wagenlenkers, der mitlaufende Achill: alles dies sind Züge, die dem Epos eigentlich ganz fremd sind, ohne dass es uns jedoch gestattet wäre, an eine andere Quelle zu denken. Das Verhältniss der archaischen Vasen zu den Gedichten des epischen Kyklos ist durch diese Bilder, wie auch durch die Françoisvase hinlänglich klargestellt. Die noch folgenden Vasen werden die gewonnenen Resultate nur bestätigen können.

Die Flucht vor Polyphem.

Annal. 1876 *tav.* R, 2 p. 350 ff.

Während in der Odyssee ι 463 ff. nach der glücklich bewerkstelligten Flucht aus der Höhle Odysseus mit seinen Genossen die Schafe auf die Schiffe treibt und erst nach der Abfahrt dem Kyklopen höhnend zuruft, der erbittert ihnen noch einmal gefährlich werden sollte, ist im Bilde nur das Allgemeine der Situation festgehalten: der unter dem Widder angebundene Grieche wird von dem Kyklopen verfolgt. Die beiden in der Poesie zeitlich getrennten Momente, die Flucht und die Verfolgung, sind hier in einen zusammengezogen.

In noch naiverer Weise als hier zeigt sich die Verschmelzung mehrerer Momente mehrmals bei der

Blendung des Polyphem.

Overb. 760, 10 XXXI, 4 hat Polyphem in den Händen die Beine eines seiner Opfer, während ihm schon das Auge ausgebohrt wird. Zugleich hält der erste von denen, die das Rachewerk beginnen, dem Polyphem humoristisch genug den Becher vor. In der Odyssee reicht Odysseus ihm den Becher; Overbeck glaubt, dass dies ebenso im Bilde der Fall sei. Allein von den vier Personen, welche die That verüben, sind drei bartlos, der letzte, bärtige ist auch noch

[1]) Overb. 457, 116, Neapel 3228.

durch seine Kopfbedeckung vor den übrigen ausgezeichnet; wenn also einer als Odysseus benannt werden soll, dürfte dieser den meisten Anspruch darauf haben.

In einer Vase mit demselben Gegenstande Berlin 1929[1]) hält in beiden Händen der Kyklop Hand und Fuss eines der von ihm Getödteten, um sie zu verzehren, indess die Genossen des Unglücklichen den Balken schon erhoben haben. Die eigene Erfindung des Künstlers aber zeigt sich auch hier ganz deutlich. Denn hinter dem Kyklopen wird über loderndem Feuer der Rumpf des Getödteten gebraten. Entsetzt ob des grausen Menschenfressers flieht eilig eine letzte Person hinweg. Homer begnügte sich mit den Worten ι 291

τοὺς δὲ διὰ μελεϊστὶ ταμὼν ὑπλίσσατο δόρπον

oder ι 311 und 344

cὺν δ' ὅγε δὴ αὖτε δόω μάρψας ὑπλίσσατο { δεῖπνον / δόρπον.

Deutlich tritt also hier der Unterschied zwischen der Malerei und Poesie hervor.

In jeder Periode der Vasenmalerei werden der Darstellung gern Personen hinzugefügt, die in enger Beziehung zu einer der Hauptfiguren stehen. Wenn dies auch allgemein anerkannt ist, so hat man sich doch öfters verleiten lassen, aus diesen Personen einen Schluss aufs Epos zu machen. Beim Ringkampf des Peleus mit der Thetis hat Cheiron, der einige Male gegenwärtig ist, Veranlassung gegeben zu der Annahme, dass auch in den Kyprien unter Begleitung des Cheiron Peleus die Thetis überfällt. Wie ungerechtfertigt ein solcher Rückschluss ist, zeigt schlagend ein Bild, welches

das Kirkeabenteuer

vorführt. In der Odyssee κ 318 ff. bleibt Odysseus trotz des Schlages der Kirke mit dem Zauberstabe und trotz des Trankes unverwandelt, und auf die Aufforderung zu seinen Gefährten in den Schweinekofen zu gehen, stürzt er mit dem Schwerte in der Hand auf Kirke zu ὥcτε κτάμεναι μενεαίνων. Es folgt die Versöhnung; aber Odysseus weigert sich zu essen und zu trinken, bis er seine Gefährten erlöst weiss und sie mit Augen gesehen hat. Jetzt erst holt Kirke die Genossen herbei und macht sie aus Schweinen wieder zu Menschen. Ganz frei verfährt wieder die Vasenmalerei.

Overb. 779, 49 = Overb. 780, 51. Jahn, arch. Beitr. 406 ff. Arch. Zeit. 1876 Taf. 15 p. 190 ff.

Vor der Kirke, die mit einem Zweige in der Schale zu rühren scheint, steht Odysseus, bereit den Becher mit dem Zaubertranke zu nehmen. In der zurückgebogenen Rechten hält er das Schwert, mit dem er nach dem Tranke auf Kirke losstürzen wird. Diese Mittel-

[1]) Vgl. Arch. Zeit. 1853 p. 120.

gruppe wird umgeben von vier verwandelten Genossen. Mit den Köpfen eines Esels, Ebers und Schwanes versehen (der Kopf des vierten ist verloren gegangen) sind sie entsetzt, dass auch ihren Herrn gleiches Schicksal treffen wird. Durch ihre bestürzte Haltung, durch das Schreien des Eselmenschen soll Odysseus gewarnt werden. Ja der Mann mit dem Schweinskopfe scheint den Odysseus anzufassen, um ihn so zu warnen und dem Unglücke vorzubeugen. Die Mittelgruppe also entspricht der Odyssee. Aber die Mannichfaltigkeit der Thiergestalten, sowie der Umstand, dass die Gefährten zugegen und gar bei der Handlung thätig sind, widerspricht ihr.

Noch scheint es geboten, auf eine Abweichung hinzuweisen, die sich für den Maler nothwendig ergab. In der Odyssee heisst es ν 239 f.:

οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε
καὶ δέμας· αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.

Für den Künstler ergab sich eine Schwierigkeit. Stellte er den Menschen als Menschen dar, so war die Verwandlung nicht ersichtlich; stellte er ihn als Thier dar, so war gleichfalls Undeutlichkeit zu befürchten. Um den Menschen im Thiere darzustellen, half er sich auf verschiedene Weise. Einmal Overb. 779, 50 sehen wir neben dem Manne, der bald zum Schweine werden soll, durch das Thier, das hinter ihm steht, die Verwandlung angedeutet. Die gewöhnlichste Art ist die Bildung eines Thiermenschen, bei der die Umgestaltung immer den Kopf, bisweilen die Füsse trifft.[1])

§ 2. Archaische und rothfigurige attische Vasen mit gleichen Darstellungen.

Mit der

Lösung des Hektor,

die in archaischen und rfgn. attischen Vasen dargestellt ist, leiten wir zur Behandlung der zweiten grossen Vasengruppe über. Ausser dem Verhältnisse der jüngeren zu den älteren Producten, das einer Erläuterung bedarf, stehen die Bildwerke unseres Gegenstandes fast einzig da, nicht bloss als treffendste Erläuterungen des Verhältnisses der Vasenbilder zu den epischen Gedichten, sondern auch, weil sie einen theilweise so engen Anschluss an Homer zeigen, wie er sonst nicht leicht uns entgegentreten wird. Nicht eine genaue Kenntniss der Sage allein muss zu der Darstellung Veranlassung gegeben haben,

[1]) A Overb. 779, 50.
B Arch. Zeit. 1865, p. 18 Taf. 194.
C Arch. Zeit. 1876, p. 189 Taf. 14.
D Arch. Zeit. 1853, p. 122.
Auf einem etruskischen Spiegel ein Eber mit menschlichen Hinterfüssen, Fröhner *musées de France* pl. 24. Vgl. Overb. XXXII, 15.

sondern dem Maler müssen die Worte Homers im Sinne gelegen haben.

Die in Rede stehenden Bildwerke[1]) sind:

A Overb. 468, 135.
B Arch. Zeit. 1854, Taf. 72, p. 291.
C Overb. 470, 138 XX, 3. München 404.
D *Mon.* VIII, 27. Conze Vorlegebl. I, 3, 1. Arch. Zeit. 1871, p. 100.

AB sind sfg., CD rfg.

Schon eine oberflächliche Vergleichung zeigt, dass alle vier Bildwerke in wesentlichen Zügen übereinstimmen. Priamos nähert sich von der linken Seite her; er findet Achill auf dem Lager ausgestreckt bei der Mahlzeit. Unter dem Bette oder auch vor demselben (B) liegt der Leichnam Hektors. Hinter Priamos in ACD ein oder mehrere Begleiter mit Geschenken. Diese Uebereinstimmung kann nicht Zufall sein; im Grunde beruhen die Bilder auf einem Originale. Der Typus, den der erste Darsteller dieser Scene für dieselbe erfand, wurde massgebend für die archaische Technik und wirkte nach, auch als die rfge. Technik überwog.

A. Achilleus liegt schmausend auf seinem Lager[2]); die Weinkanne, welche seine Dienerin, die hinter ihm steht, in Händen hält, spricht deutlich genug. Dieser charakteristische Zug ist aus der Ilias entlehnt, wo es beim Eintreten des Priamos in das Zelt Achills heisst (Ω 472):

ἐν δέ μιν αὐτὸν
εὗρ', . . .
v. 475: νέον δ' ἀπέληγεν ἐδωδῆς
ἔσθων καὶ πίνων· ἔτι καὶ παρέκειτο τράπεζα.

Damit ist der Ursprung der Situation gegeben. Indem aber der Maler den Achill beim Mahle darstellen wollte, lässt er denselben auf dem Speisesopha liegen und fügt ein Weib mit der Weinkanne in den Händen hinzu. In der Ilias sind bei Achill Automedon und Alkimos: beide waren für den Maler überflüssig. Wie viel aber die Composition durch die Hinzufügung der Sklavin an Leben gewann, wie dankbar eine solche Erweiterung war, leuchtet von selbst ein. Die beiden Schalen in der Hand des Begleiters vertreten die Lösegeschenke, während bei Homer der Wagen mit denselben draussen bleibt. Erst später springt Achilleus und mit ihm seine Genossen Automedon und Alkimos hinaus und hebt die Geschenke vom Wagen. Wiederum stellt die Poesie die verschiedenen Momente nacheinander dar, die Malerei vereinigt sie. Freilich hätte der Maler sich enger an Homer anschliessen können. Er konnte wie der Verfertiger der

[1]) Zuletzt von Benndorf *annal.* 1866, p. 241—270 behandelt. —
[2]) Unrichtig bemerkt Overbeck, dass Achill auf einem Sessel sitze.

tabula Iliaca den Priamos im Innern des Zeltes vor Achill darstellen, draussen aber den Wagen entleeren lassen. Allein jeder sieht, wie darunter die Einheit der Handlung hätte leiden müssen. Statt dessen vereinigt der Maler in ausdruckvollster Weise die drei Momente: das Schmausen Achills, das Eintreten und die Bitte des Priamos, dem Achill zum Zeichen des Grusses und der Erfüllung seiner Bitte die Hand entgegenstreckt, und die Darbringung der Geschenke als Gegengabe für die Lösung. Weiter hat der Maler Hektors Leichnam hinzugefügt. In der Ilias ist derselbe draussen; auch vermissen wir ihn nicht, da die Worte des Priamos uns deutlich sagen, weshalb er gekommen ist. Dem Maler aber fehlten die Worte; er musste Ergänzung suchen und darauf bedacht sein, dass auch seine Composition deutlich und klar war. Der richtige Weg war die Hinzufügung des Objects, um das sich die ganze Handlung dreht, Hektors Leichnam. Die Kenntniss eines solchen Verfahrens seitens der Maler mahnt zur äussersten Vorsicht bei einem etwaigen Rückschlusse. Denn selbst bei sehr vorsichtigem Vorgehen, so dass wir Hektors Leichnam, die Anwesenheit der Sklavin und der geschenktragenden Diener als für den Dichter nicht in gleichem Masse nothwendig ausschieden, würde uns doch zweierlei sicher scheinen müssen, dass Priamos zu Achill geht und dass er denselben beim Mahle findet. Und auch bei diesem Schlusse würden wir noch etwas irren. Denn er findet ihn nicht bei dem Mahle, sondern kurz nach dem Mahle.

B. Priamos bittet mit leidenschaftlicher Ausbreitung beider Arme um den Leichnam seines Sohnes. Achill streckt ihm mit der Rechten den Becher entgegen, weniger wohl weil er den Alten willkommen heissen will und ihm Gewährung seiner Bitte verspricht, als gewissermassen zum Spott und Hohn. Hinter Priamos befinden sich noch zwei Begleiter, von denen der erste ein Ross am Zügel führt und zwei Lanzen trägt Offenbar dienen diese im Epos nicht gegebenen Personen bloss im Allgemeinen dazu, das Gefolge des Königs anzudeuten, wenn nicht gar, wie es den Anschein hat, dem Bemaler dieses Gefässes der mythologische Inhalt der Scene, die er nur halbwegs getreu copirte, unverständlich geblieben ist (vgl. Arch. Zeit. 1854, p. 291).

Diesen sfgn. Vasenbildern schliessen sich die rfgn. CD an. In beiden steht vor dem Lager ein mit Speisen bedeckter Tisch. In C tritt Priamos ein, zum Zeichen, dass er eine Bitte vorzubringen hat, die rechte Hand ausstreckend. Achill hat, wie es scheint, sein Kommen überhört; in der Linken den Becher haltend, die Rechte lässig aufs Knie gelegt, wendet er sein Haupt rückwärts einem Weibe zu, das ihm einen Kranz um das Haupt legt. Hinter Priamos entfernt sich Hermes, sein Auftrag ist erfüllt. Es folgt ein Diener, die Lösegeschenke auf dem Rücken und in der rechten Hand tragend. Auf der anderen Seite schliesst hinter der Sklavin ein gerüsteter Krieger die Scene ab. Er hat die Eintretenden erblickt; Staunen

ergreift ihn; die rechte Hand legt er wie geblendet an den Helm. In diesem Bilde treten uns eine Reihe neuer Züge, die dem Epos entnommen sind, entgegen. Achill hat sich noch nicht umgewendet und den Kommenden gesehen. Man kann dabei an die Worte Homers erinnern (Ω 476 f.):

τοὺς δ' ἕλαθ' εἰσελθὼν Πρίαμος μέγας, ἄγχι δ' ἄρα στὰς
χερσίν Ἀχιλλῆος λάβε γούνατα.

Es wird sodann das Staunen Achills beschrieben in Versen, die ich wiederum wörtlich anführe (477 ff.):

χερσίν Ἀχιλλῆος λάβε γούνατα καὶ κύσε χεῖρας
δεινὰς ἀνδροφόνους αἳ οἱ πολέας κτάνον υἷας.
ὡς δ' ὅτ' ἂν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβῃ, ὅς τ' ἐνὶ πάτρῃ
φῶτα κατακτείνας ἄλλων ἐξίκετο δῆμον
ἀνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εἰσορόωντας
ὣς Ἀχιλλεὺς θάμβησεν ἰδὼν Πρίαμον θεοειδέα
θάμβησαν δὲ καὶ ἄλλοι, ἐς ἀλλήλους δὲ ἴδοντο.

Dieses vom Dichter so stark betonte Staunen hat der Künstler im Gefährten des Achilleus treffend ausgedrückt; Achilleus selbst aber, möchte man vermuthen, wird sich erst umwenden und erst dann Staunen und Bewunderung zeigen. Die Anwesenheit des Hermes weicht insofern von der homerischen Schilderung ab, als in dieser der Gott seinen Schutzbefohlenen schon verlässt, ehe dieser noch vom Wagen gestiegen ist. Der Grund dieser Abweichung ist wiederum klar; doch ist alles wesentliche gewahrt, indem Hermes sich verabschiedet, ehe Achill den Ankömmling gewahrt. Die Bekränzung Achills ist ein neuer hübscher Zug; eine Sitte, die ich bei Homer nicht finde, hat der Künstler aus seiner Zeit auf die Helden der Ilias übertragen. Die Neigung zum Individualisiren spricht sich in dem Namen des königlichen Begleiters aus: ἡρόδωρος heisst derselbe d. i. Gabenschenker.

Dieser Vase reiht sich D treffend an. Hier zeigt sich das θάμβος in Achill selbst. Priamos ist eingetreten begleitet von vier dienenden Personen, welche die Geschenke tragen. Die Ueberraschung und das Erstaunen Achills über den ganz unerwarteten Besuch, wie es sich in jenen Homerversen ausspricht, äussert sich im Abwenden des Blickes; das Messer, dessen er sich beim Essen bediente, hält er noch in der Rechten und hat es in der Verlegenheit an den Mund gelegt. Hinter ihm steht sein Mundschenk, ein Knabe, mit Löffel und Durchschlag in den Händen; neugierig wendet er seine Blicke zurück auf die eingetretenen Personen. An Stelle der Dienerin ist hier der jugendliche Sklave getreten, beide nicht im Epos erwähnt, aber passende Neuerungen bei dem Mahle Achills. Die dienenden Begleiter des Priamos sind theils männlich theils weiblich; Amphoren und Kisten voll werthvoller Geschenke, einen kostbaren Napf und

prachtvollen Dreifuss tragen sie herbei. Wiederum also in den Grundlagen enger Anschluss an Homer, in der Einzelgestaltung Freiheit des künstlerischen Schaffens.

Schon oben wurde bemerkt, dass diese vier Vasenbilder denselben Typus, dieselben Grundzüge enthielten und in letzter Instanz auf ein Original zurückgehen müssen. Die Freiheit der Künstler im Einzelnen war dadurch nicht beschränkt; in der Bedienung Achills, in den Begleitern des Priamos hatte jeder nach seinem Gutdünken gehandelt. Je weniger uns dies Wunder zu nehmen braucht, um so bemerkenswerther ist es, dass wir in den rfgn. Vasenbildern neue Züge der Ilias angedeutet finden: die Anwesenheit des Hermes in C, des θάμβος in CD. Wäre es sicher, dass beides nicht in archaischen Vasen vorgebildet war, so hätte den Bemalern von CD einmal das alte Original vorgelegen, dann aber hätten sie selbst eine genügende Kenntniss der Ilias gehabt und aus ihrem Wissen Neues hinzugefügt.

Nahe verwandt mit den bisherigen Darstelluungen ist

E *Bull.* 1863, p, 52. Arch. Anz. 1864, p. 185*, 60. Connestabile *pitture murali di Orvieto* tav. XVI, p. 149.

Achill sitzt auf einem Stuhle uud wendet den Blick zu einer Frau, welche Amphora und Schale in den Händen hält. In ihrer Nähe ist Athena, Achills Schutzgöttin, sichtbar. Vor diesen drei Personen liegt Hektor, zu dessen Loskaufung, von Hermes begleitet, der alte Priamos naht, hier selbst ein werthvolles Gefäss auf der Hand tragend als Andeutung, dass er nicht ohne Lösegeld naht. Im Hintergrunde ist ohne jeglichen Bezug auf die Hauptdarstellung eine Fensteröffnung angebracht, an der drei Pferde und ein Diener, welcher denselben Futter bringt, sichtbar sind. Die Nachwirkung der anderen Bilder ist in diesem ersichtlich; denn die Uebereinstimmung dürfen wir nicht dem Zufalle zuschreiben. Der Unterschied von A—D liegt vor allem in der Vertauschung des Lagers mit dem Stuhle. Es ist hier eine Milderung der ganzen Scene eingetreten und nicht so hervorgehoben, dass Achill über dem Leichnam des Hektor die Mahlzeit hält.

Das Verhältniss der archaischen zu den rothfigurigen Bildern soll noch an einem anderen Beispiele hervorgehoben werden.

Flucht aus der Höhle des Polyphem.

In der einzigen bis jetzt bekannten rfgn. Vase dieses Gegenstandes (*bull.* 1866, p. 133) kommen gegen den sitzenden Polyphem drei Widder heran. Unter dem ersten ist der bärtige Odysseus, der sich mit der einen Hand an die Wolle anklammert, während die andere das Schwert zückt. Vor den übrigen Widdern zeichnet sich der des Odysseus durch seine dicke Wolle aus, wie es auch im Dichter ι 432 heisst:

ἀρνειὸς γὰρ ἔην μήλων ὄχ' ἄριστος ἁπάντων

und ι 455 λάχνῳ στεινόμενος.

Die Genossen, beide bartlos, sind unter dem Widder angebunden, wie auch Homer die Gefährten von Odysseus anbinden lässt, während dieser selbst sich an die Wolle des Widders anklammert. Es gibt uns dieses Bild einen sehr engen Anschluss an die Poesie: offenbar kannte der Maler seinen Homer genau und deshalb malte er auch genau nach ihm. Aber auch in diesem Bilde tritt es deutlich hervor, dass doch wieder sich Abweichungen von der Poesie ergeben mussten. In der Odyssee entflieht Odysseus zuletzt, hier ist er der Führer der Genossen aus leicht verständlichem Grunde; der Dichter erzählt, Odysseus habe die Gefährten unter den je mittelsten dreier Widder angebunden; der Künstler vermied dies aus Gründen der leichteren Darstellung. Endlich ist Polyphem wie immer in der Vasenmalerei mit zwei Augen versehen. Was aber besonders betont werden muss, ist das gezückte Schwert, welches Odysseus in der Hand hält. Er hält sich bereit, um im Nothfalle mit gewaffneter Hand dem Riesen entgegenzutreten, und dieser kleine Zug verdient um so mehr unsere Beachtung, als er aus älteren Vasenbildern entnommen ist, im Homer dagegen nicht erwähnt wird. Unter allen archaischen Darstellungen[1]) ist keine, die sich mit unserer im Anschluss an Homer vergleichen liesse; alle sind weniger ausführlich, alle ungenauer; aber in vier Vasenbildern[2]) zückt der unter dem Widder Angebundene das Schwert. Das Bedeutsame, was uns also auch hier entgegentritt, ist, dass der attische Maler mit Beibehaltung des alten Typus doch sich enger an Homer anschloss, dass er unter den Flüchtigen den Odysseus von seinen Genossen schied, dass er ihm sogar den Widder reich beladen mit Wolle gab. Mit anderen Worten, indem er nach älterem Typus malte, dachte er doch selbst nach und schuf in Anlehnung an seine Vorgänger das Bild, dem er durch den engeren Anschluss an die Poesie neues Leben verlieh.

§ 3. Rothfigurige attische Vasen.

Für die zweite Epoche, welche wir bereits im Vorigen berührt haben, gelten im Wesentlichen dieselben Grundsätze wie für die ältere. Dies zu erhärten wird auch hier eine Auswahl unter den wichtigeren Vasen genügen.

Die Rückkehr des Odysseus.

Mon. IX, 42. Conze, *annal.* 1872, p. 187 ff.

Penelope sitzt tief traurig und in sich versunken auf dem Stuhle; vor ihr steht Telemachos, der die Mutter anreden zu wollen scheint. Wir sind im Zweifel, ob er eben angekommen ist, oder wegzugehen

[1]) Sie sind zuletzt von Heydemann, *annal.* 1876, p. 350 ff. zusammengestellt. — [2]) bcfk bei Heydemann a. O.

im Begriffe ist. Hinter beiden ist der ganze Raum durch einen Webstuhl ausgefüllt. Eine bestimmte Scene ist es schwer in diesem Bilde zu erkennen. Freilich würde es leicht sein, einen Moment zu erkennen, etwa den Auszug des Telemachos nach Sparta und den Abschied von seiner Mutter, oder seine Rückkehr; aber der Dichter wenigstens erwähnt bei diesen Anlässen keine solche Begegnung zwischen Mutter und Sohn, und unzweifelhaft dürfen wir nicht an ein bestimmtes Ereigniss denken. Ebenso konnte Telemachos vor die Mutter treten, so oft er sich in die Volksversammlung begab, oder so oft er einen einsamen Gang zum alten Laertes oder zum treuen Eumaios antrat. Der ganze grosse Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zeigt sich hier in hellem Lichte. Das Bild spricht aus sich selbst; auch ohne dass es einen bestimmten Moment darstellt, drängen sich all die Ereignisse, die wir vom traurigen Geschicke der Penelope gelesen haben, in unserer Erinnerung zusammen, und mit den zwei schlichten Figuren weiss der Maler uns mehr zu sagen als in einer ganzen Reihe von Einzelscenen. Und wie hier die Trauer der Penelope uns ergreift, so zeigt der Maler uns im zweiten Bilde derselben Vase auch die Hülfe und den Trost. Odysseus ist heimgekehrt, und seine Dienerin wäscht ihm die Füsse; die Erkennung steht bevor, und bald muss dann auch der Tag erscheinen, an dem das lange Leid der Penelope gestillt wird, und statt der Thränen, die ihr der langjährige Gram und die nie schlafende Liebe zu ihrem Gatten auspressen, ihren Augen Freudenthränen entlockt werden. Wie in jenem Bilde uns der Künstler entgegentrat, so auch in diesem. Treffend hat Conze a. O. p. 190 darauf aufmerksam gemacht, dass nicht der Augenblick der Wiedererkennung dargestellt ist; aber eben so wenig können wir sagen, welcher Moment denn sonst dargestellt sei. Der Maler hat der Phantasie des Beschauers nicht alles vorwegnehmen wollen, und die Behauptung Lessings, dass der Abschluss einer Handlung am wenigsten sich für ein Bildwerk eigne, findet in unserem Bilde eine neue Bestätigung. Blicken wir nun auf das Einzelne, so ist Eumaios zugegen. In der Odyssee hat derselbe den Odysseus ins Haus der Penelope begleitet, ist darauf aber heimgegangen (ρ 604), um erst am folgenden Tage wieder zur Stadt zu gehen (υ 162). Hier steht Odysseus, in der Dichtung hat er sich niedergesetzt (τ 389). Er hat sich, um nicht zu fallen, auf einen Stab gestützt, während er mit der Linken einen Stock hält, der beladen mit Ranzen, Schlauch und einer Tasche ihm auf der Schulter liegt. Anknüpfend an die Worte des Dichters (ρ 197 f.)

ἦ ῥα καὶ ἀμφ' ὤμοιϲιν ἀεικέα βάλλετο πήρην
πυκνὰ ῥωγαλέην· ἐν δὲ ϲτρόφοϲ ἦεν ἀορτήρ

hat der Maler das Einzelne nach eigenem Gutdünken gezeichnet. Ebenso ist es selbstverständlich, dass Odysseus im Hause angelangt seinen Ranzen ablegte; aber dem Maler war dies das beste Mittel,

seinen Odysseus zu charakterisiren. Der Odysseus im Bilde erinnert in nichts sonst an die Dichtung; nicht den jammerhaften, zerlumpten Bettler mit kahlem Kopfe, den wir nicht als verwandelten Odysseus erkennen könnten, sehen wir vor uns, sondern einen stattlichen Mann mit reichem Haupt- und Barthaar. Mit Recht erinnert Conze a. O. p. 188 daran, dass sich hier Poesie und Malerei trennen. Hier wie bei der Verwandelung der Genossen des Odysseus konnte der Maler nicht mit dem Dichter eins sein, er musste abweichen. Am auffallendsten endlich ist der Name der Dienerin; Homer hat sie Eurykleia, der Künstler Antiphata genannt. Da ihm der homerische Name nicht gegenwärtig war, wusste er sich zu helfen und nannte sie mit einem Namen, der an den Lästrygonenkönig Antiphates anklingt. Aehnlich heisst der Kentaur, der die Deianeira raubt, einmal[1]) nicht Nessos, sondern Dexamenos, weil der Maler sich im Augenblicke des rechten Namens nicht erinnerte oder ihn mit einem andern Kentaurennamen verwechselte. Wieder in einer anderen Vase[2]) heisst diejenige, die den Pelias zum Tode führt, Alkandra, ein Name, der uns von keinem Schriftsteller für eine Peliade überliefert ist. Obwohl ferner nach aller Poesie und schon bei Stasinos (Paus. III, 16, 1) die Töchter des Leukippos, welche von den Dioskuren geraubt werden, Phoibe und Hilaeira heissen, sind sie auf der Meidiasvase[3]) Eriphyle und Elera genannt. Den Theoklymenos finden wir einmal Περικλύμενος[4]), den Antilochos Ἀμφίλοχος[5]) benannt. In gleicher Weise aber sind die Namen Λύκος (?) und Αἶνετος auf der Kodrosschale zu erklären (vgl. unten p. 547). Nur daraus lassen sich diese Abweichungen von der Ueberlieferung erklären, dass die Künstler sich nicht immer der traditionellen Benennung erinnern konnten. Zugleich ergibt sich die Regel, nie leichthin aus einem beigeschriebenen Namen eine Person in einem der verlorenen Epen erschliessen zu wollen.

Odysseus entflieht den Sirenen.
Overb. XXXII, 8.

Während die Sirenen bei Homer das Schiff nach ihrer vergeblichen Lockung ruhig weiter fahren lassen (μ 166 ff.), stürzt sich hier eine derselben, da sie ihren Wunsch nicht erfüllt sieht, in die Fluthen. Dieser letzte Gedanke verdient in der That Beachtung. Im Bilde sind es ferner drei Sirenen; zwei von ihnen sitzen auf steilen Felsen. Der Dichter kennt nur zwei, und diese lässt er auf grüner Wiese am Meeresufer lagern. Nur die Hauptsache ist genau wiedergegeben. Denn auch im Bilde ist Odysseus angebunden, und einen Gegensatz

[1]) Neapel 3089. abg. z. B. Millingen *peint. div.* 33. — [2]) *Annal.* 1876, *tav.* F, p. 43 f. — [3]) Br. M. 1264. abg. z. B. Gerhard die Vase des Meidias. Conze Vorlegebl. IV, 1. — [4]) *Mon.* VI, 14. Welcker, alte Denkm. V, Taf. 14. — [5]) Petersburg 422. abg. *mon.* V, 11. 12. Overb. XX, 4.

zu ihm bilden die Gefährten, denen man leicht anmerkt, dass sie den bezaubernden Gesang nicht vernehmen.

Die gleiche Freiheit werden wir in einer Reihe von charakteristisch gestalteten Einzelkämpfen wahrnehmen, deren Beziehung auf die Ilias theilweise bestritten ist. An den Anfang stellen wir den berühmtesten der Einzelkämpfe, den

Zweikampf des Achilleus und Hektor,

Ilias X. Allen Bitten seiner Eltern zum Trotz zieht Hektor aus, dem Achilleus entgegen; aber da er ihn erblickt, überfällt ihn Furcht. Fliehend umläuft er dreimal die Mauern Trojas, bis Athena in Gestalt des Deiphobos ihn überredet stehen zu bleiben. Achilleus sendet seine Lanze, Hektor weicht aus, und Athena bringt ihrem Schutzbefohlenen die Waffe zurück. Auch Hektor wirft seine Lanze, wohl trifft er den Schild des Gegners, aber machtlos prallt die Lanze zurück. Dann ergreift er das Schwert und stürmt gegen Achilleus, dieser aber trifft ihn mit seinem Speere dorthin, ᾗ κληῖδες ἀπ' ὤμων αὐχέν' ἔχουσιν (V. 324). Der todte Hektor wird geschleift, und jetzt erst geschieht seiner Eltern wieder Erwähnung.

1. Gerhard AV. 201. München 421. Overb. 452, 105.

Athena steht zwischen den Kriegern. Achilleus dringt mit dem zum Todesstosse erhobenen Speer auf Hektor ein, der sich noch kaum mit dem Schwerte des Gegners erwehrt. Hektor ist bis auf eine Chlamys nackt, während in der Ilias nur eine Stelle am Halse Blösse gab; er blutet aus zwei Wunden (im Schenkel und in der Brust), während in der Dichtung die eine Wunde am Halse den Tod bringt.

2. Auffallende Uebereinstimmung zeigen drei Vasen, von denen eine auf beiden Seiten fast die gleiche Darstellung enthält:

αβ) Overb. 451, 101 und 102. Gerhard AV. 202, 4. 5.

γ) Overb. 451, 403. Gerhard AV. 202, 1. 2.

δ) Overb. 452, 104. XIX, 4. Gerhard AV. 204. Br. M. 786*.

Die beiden Krieger sind umgeben von Athena und dem entweichenden Apollon, der in der erhobenen Rechten dem Achilleus drohend den Pfeil hinhält, durch den er einst fallen soll.[1]) Durch die Inschriften in δ sind die Darstellungen für Achilleus und Hektor gesichert.[2]) Beide sind der homerischen Schilderung entgegen bis auf Helm, Schild, Beinschienen, Lanze und Schwert nackt; nur in γ ist Hektor bekleidet. In αγ stürmt Achilleus mit dem Schwerte an, das er in der Ilias nicht gebraucht, in βδ mit der Lanze. In γδ sinkt Hektor zurück, die gesenkte Lanze in der Rechten; in α ist der Schaft des Speeres zweimal im Winkel gebrochen, wodurch der Künstler Hektors vergeblichen Widerstand andeutet; in β

[1]) Die richtige Deutung des Apollon gab zuerst Braun, Ruinen, p. 814. Vgl. Brunn, Troische Miscell., p. 77. 78. — [2]) Fröhner hat seine frühere Deutung von α—γ auf den Kampf des Hektor und Aias (*choix de vases*, p. 16) in den *musées de France* stillschweigend aufgegeben.

endlich ist Hektor im Begriffe, das Schwert aus der Scheide zu ziehen. Zweimal, in γ δ, blutet Hektor aus einer Wunde im Schenkel. Wir sehen, wie wenig sich die Maler in solchen Einzelheiten an die homerische Schilderung gehalten haben. Die Nacktheit der Körper, die Wunden Hektors, bald diese bald jene Waffen in den Händen der Gegner sind deutliche Zeichen für die Freiheit, die sich die Künstler erlaubten. Wenn in β grössere Uebereinstimmung mit Homer zu herrschen scheint, indem hier Achilleus mit der Lanze andringt und den Hektor in der Nähe des Halses trifft, Hektor dagegen sein Schwert noch nicht ganz aus der Scheide gezogen hat, so lehrt der Revers (α), dass diese Uebereinstimmung absichtslos ist, da hier Achill mit dem Schwerte, Hektor mit der Lanze bewaffnet ist. Zur Erklärung des Apollon und des Pfeiles, den derselbe in der Hand hält, erinnert Brunn (Troische Miscell. p. 77) an die Worte der Ilias X 213:

λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων

und die Worte, die Hektor vor seinem Ende dem Achilleus zuruft V. 358 ff.:

φράζεο νῦν μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι
ἤματι τῷ ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων
ἐσθλὸν ἐόντ' ὀλέσωσιν ἐνὶ Σκαιῇσι πύλῃσιν.

'Den Inhalt beider Stellen,' sagt Brunn, 'sehen wir zu einer Einheit verbunden in der Composition der Maler. Apollo verlässt Hektor; aber die Drohung, die Homer durch Hektors Mund aussprechen lässt, legt der Künstler in die Hand des Apollo selbst: er zeigt Achilles den Pfeil, der für ihn bestimmt ist und durch Paris' Hand ihn tödten soll'. Gewiss passen die Verse Homers trefflich zu dem Gedanken, den der Maler im Bilde niederlegte; nur muss man nicht denken, dass der Maler mit sich zu Rathe ging, wie er den Inhalt der homerischen Stellen am besten wiedergäbe. Den Geist der homerischen Poesie hatte er erfasst, und er wusste auch, dass durch Apollons Pfeil Achilleus später erlag, während hier die Hülfe des Apollon vergeblich war.

3. Gerhard AV. 203. Overb. 449, 100. XIX, 1.

Unter den Mauern Ilions, die den Hintergrund abgeben, verfolgt Achilleus den Hektor, der auch im Fliehen den Speer gegen jenen zückt. Athena, die zugegen ist, zeigt den Verlauf des Kampfes an. An den Thoren stehen zwei phrygische Bogenschützen, ohne in den Gang der Handlung einzugreifen. Aber Priamos und Hekabe, in Ausdruck und Haltung ihre Angst verrathend, sind aus der Stadt hervorgestürzt, während Homer ihrer nur vor und nach dem Kampfe gedenkt. Die Vertheidigung Hektors während der Flucht war für den Maler nur das Mittel, um Flucht und Vertheidigung zugleich darzustellen.

Einen verhältnissmässig engen Anschluss an die homerische Poesie bietet der

Zweikampf des Diomedes und Aineias

auf einer Vase aus Kameiros, welche im *journal of philology* 1877 Taf. B abgebildet und von Gardner ebdst. p. 215 ff. besprochen ist.

Nach der homerischen Erzählung Ε 290 entsendet Diomedes, von Pandaros getroffen, auch seinerseits den Speer, βέλος δ' ἴθυνεν Ἀθήνη. Aineias vertheidigt den gefallenen Freund; aber von Diomedes mit gewaltigem Feldsteine getroffen, sinkt er hin, und die Augen umzieht ihm finstere Nacht. Aphrodite eilt ihm zu Hülfe, schlingt um den geliebten Sohn ihre Arme, hält vor ihn zum Schutze ihr Gewand und entträgt ihn der stürmenden Feldschlacht. Aber da Diomedes die Göttin waffenlos sieht, wagt er es sie zu verfolgen und verwundet sie mit der Lanze an der Hand. Von Schmerz überwältigt lässt sie den Sohn fahren, welchen Apollon in finsteres Gewölk einhüllt und vor den Feinden errettet.

Auf dem Bilde sehen wir Diomedes mit dem Schwerte eindringen auf den hinsinkenden, aus einer Seitenwunde blutenden Aineias, den Aphrodite mit ihren Armen hält und davonzuführen sucht. Hinter Diomedes die Schutzgöttin Athena[1]) in ruhiger Haltung. Die Uebereinstimmung mit Homer, so eng sie scheint, ist doch auch hier nur in der Hauptsache vorhanden. Viel enger schliesst sich z. B. die *tabula Iliaca* an. Hier führt Diomedes über Pandaros' Leiche hinweg einen mächtigen Stoss gegen das Gewand der Aphrodite, welches die Gestalt des Aineias umschliesst (Jahn, Bilderchroniken p. 14).

Von besonderer Wichtigkeit ist eine Schale des Duris, welche auf beiden Seiten mit Kämpfen geschmückt ist. Abgebildet ist dieselbe Fröhner, *choix de vases* Taf. 3. 4, *musées de France* Taf. 11. 12. Conze, Vorlegebl. VI, 7.

1. Kampf des Aias und Hektor.

Homer erzählt Η 181 ff., wie das Loos unter neun Achaiern den Aias traf, dámit er den Kampf mit Hektor bestände. Beide werfen zweimal ihre Lanze; Aias durchbohrt den Schild des Gegners, die Lanze fährt denselben streifend am Nacken vorbei, und das dunkele Blut rieselt zur Erde. Aber Hektor lässt nicht ab vom Kampfe; mit einem grossen Steine trifft er, wenn auch vergeblich, den Schild des Aias. Dieser greift zur gleichen Waffe und trifft nicht ohne Erfolg den Schild des Hektor. V. 270 ff.

εἵcω δ' ἀcπίδ' ἔαξε βαλὼν μυλοειδέϊ πέτρῳ
βλάψε δέ οἱ φίλα γούναθ'· ὁ δ' ὕπτιος ἐξετανύcθη
ἀcπίδ' ἐνιχριμφθείc· τὸν δ' αἶψ' ὄρθωcεν Ἀπόλλων.

[1]) Die Inschrift, welche der Göttin beigeschrieben ist, darf natürlich nicht mit Gardner zu Ἀθήν[ης] ergänzt werden.

Und jetzt würden sie sicherlich mit den Schwertern einander ververwundet haben, wenn nicht die Herolde sie getrennt hätten. Im Bilde stürmt Aias mit der Lanze gegen den sinkenden Hektor, der mit dem Schwerte sich zu vertheidigen sucht. Apollon eilt mit erhobener Rechten herbei, um Aias Einhalt zu gebieten. Auch Athena naht, um Aias zurückzuhalten; denn Hektors Tòdestag ist noch nicht gekommen. Nur der Inhalt der homerischen Schilderung ist ungefähr wiedergegeben, während im Einzelnen die Darstellung an grossen Abweichungen reich ist. Athena wird in der Ilias gar nicht erwähnt. Die Waffen im Bilde sind Lanze und Schwert; von Feldsteinen sehen wir keine Spur; die Herolde werden vermisst. Aber treffend hat der Maler wiederzugeben verstanden, dass Hektor, der zu unterliegen scheint, doch noch dem Verhängnisse entrinnen wird.

2. Kampf des Menelaos und Paris.

Während Michaelis, Arch. Zeit. 1873, p. 8 ohne nähere Begründung die Scene in die Ilias verweist, ist Fröhner [1]) der Ansicht, dass der Künstler dieses Bild so nicht nach der Ilias hätte bilden können, sondern dass ein anderes, heute verlorenes episches Gedicht oder auch Lokalsage die Quelle sei.

Auf der Vase stürmt Menelaos, das Schwert in der Hand, gegen Alexandros, der mit der Lanze bewaffnet sich eiligst davonmacht, im Fliehen sich umwendend. Hinter Paris steht Artemis, die mit der erhobenen Rechten dem Menelaos Einhalt gebietet. Allein auch auf der anderen Seite wird er gehindert. Denn eine Frau, die mit der Linken eine Blume zum Gesichte führt, und die, obwohl nicht inschriftlich bezeichnet, nur Aphrodite sein kann, ist herbeigeeilt und hat mit der Rechten das Schwert des Menelaos am Griffe angefasst, um so den Todesstoss von ihrem Schutzbefohlenen fern zu halten. Allerdings ist keine genaue Uebereinstimmung mit den Worten Homers vorhanden. Denn bei diesem Γ 340—382 schleudern beide ihre Lanzen, dann dringt Menelaos mit dem Schwerte auf Paris ein; aber dieses zerschellt auf dem Helme desselben. Er fasst ihn am Helm und schleift ihn hinter sich her: allein Aphrodite löst den Helmriemen und führt den Paris in dichter Wolke nach Troja. Auch in den übrigen Kämpfen fanden wir bezüglich der Krieger Abweichungen; hier ist freilich die grösste, zugleich aber auch die einfachste: Paris macht sich in schnellem Laufe davon. Aphrodite hemmt den Andrang des Menelaos, während sie in der Ilias den Paris in einer Wolke entführt. Eine solche Abweichung wurde allein schon durch die Unmöglichkeit der Darstellung nach der Ilias nahe gelegt. Als zweite Schutzgöttin ist hier Artemis dargestellt, die an Stelle ihres Bruders Schutzgöttin der Troer ist. Alle diese Abweichungen sind nicht gross genug, um den Gedanken an den Kampf

[1]) *Vases Napoléon* p. 12. *musées de France* p. 41.

der Ilias abzuweisen. Die Hauptsache ist geblieben: Paris durch Aphrodite vor dem übermächtigen Andrang des Feindes errettet. Wir fanden schon viel grössere Abweichungen, und auch hier ist vielleicht eine ungenaue Kenntniss oder Erinnerung an die einzelnen Züge der Ilias seitens des Duris in Rücksicht zu bringen. Was aber vor allem in die Augen fällt und gegen Fröhner spricht, das ist der feine Bezug der beiden Kampfbilder der Schale auf einander. In jenem hemmen Athena und Apollon den Siegeslauf des Aias, in diesem Aphrodite und Artemis den des Menelaos. Dort fügte der Künstler die Athena hinzu, hier die Artemis; und wie treffend es war, in dem einen Bilde statt des Apollon seine Schwester zu zeichnen, bloss um dieselbe Person zu vermeiden, das leuchtet von selbst ein. Auch in dem Epos, das Fröhner annimmt, wird er schwerlich die Artemis als Helferin des Paris auftreten lassen.

Nach dem bisher Gesagten dürfte es auch an der Zeit sein, der Ilias ein anderes Vasenbild zurückzugeben, das jetzt ziemlich allgemein[1]) den Kyprien zugezählt wird, ich meine den

Waffentausch des Hektor und Aias

oder, wie es gewöhnlich heisst, des Hektor und Achilleus.

Es ist die Rede von dem rfgn. Vasenbild, welches bei Overb. XV, 4 publicirt und p. 333 besprochen ist.[2]) Wir sehen einen aufgehobenen Zweikampf dargestellt, wie schon der Herzog von Luynes erklärte.[3]) Die beiden Kämpfer, in deren Mienen noch die Kampfeslust sichtbar ist, werden von zwei Greisen aus der Schlacht geführt. Das Schwert, welches der eine mit Scheide und Schwertgurt und der Gürtel, welchen der andere in der Hand hält, zeigen, das der Kampf ein friedliches Ende nimmt durch Austausch von Geschenken. Es könnte soweit recht gut eine Darstellung aus der Ilias sein, in der Aias und Hektor den Zweikampf beendigen H 272 ff. Schon haben sie ihre Lanzen geworfen und schon ziehen sie die Schwerter, um mit diesen aufeinander loszustürzen, als Talthybios von den Achaiern und Idaios der Troer mit ihren Stäben Einhalt gebieten. Idaios fordert sie auf, den Kampf einzustellen, und als Aias verlangt, Hektor, der zum Zweikampf gefordert, möge ihn auch beendigen, da sagt Hektor V. 290 ff.:

νῦν μὲν παυσώμεσθα μάχης καὶ δηιοτῆτος
σήμερον· ὕστερον αὖτε μαχήσομεθ', εἰς ὅ κε δαίμων
ἄμμε διακρίνῃ, δώῃ δ' ἑτεροίσί γε νίκην·

V. 299 δῶρα δ' ἄγ' ἀλλήλοισι περικλυτὰ δώομεν ἄμφω.

Dass es ihm damit Ernst war, zeigen dann die folgenden Worte V. 303 ff.:

---

[1]) So z. B. Jahn, Münchener Vasen, p. CCXII. — [2]) Daselbst findet sich auch die übrige Literatur. — [3]) *annal.* 1832, p. 84.

ὣς ἄρα φωνήσας δῶκε ξίφος ἀργυρόηλον
σὺν κολεῷ τε φέρων καὶ ἐϋτμήτῳ τελαμῶνι
Αἴας δὲ ζωστῆρα δίδου φοίνικι φαεινόν.
τὼ δὲ διακρινθέντε ὁ μὲν μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν
ἦϊ', ὁ δ' ἐς Τρώων ὅμαδον κίε.

Die Krieger auf unserem Vasenbilde vertauschen genau nach den Worten Homers das Schwert mit Scheide und Schwertriemen und den Gürtel. Dass aber andere es sind, die den Zweikampf eigentlich beendigen, und die Worte des Hektor ὕστερον αὖτε μαχησόμεθα, das könnte kaum passender ausgedrückt werden als dadurch, dass die Krieger von den beiden Alten an der Hand gefasst sind und weggeführt werden, selbst aber sich nur ungern zu trennen scheinen.

Man würde die Darstellung ohne Zweifel auf diesen Kampf beziehen — und dies that der Herzog von Luynes —, wäre nicht eine Inschrift vorhanden, die dies unmöglich zu machen scheint. Während dem einen Kämpfer nämlich der Name Hektor beigeschrieben ist, führt der Alte auf der anderen Seite den Namen Phoinix. Luynes nahm im Namen Phoinix ein Versehen des Malers an, anders Welcker. Durch Phoinix, meint er, ist der Krieger, den jener fortführt, als Achilleus gekennzeichnet. Der trompetenblasende Aethiop auf seinem Schilde zeigt ihn als den Besieger Memnons.[1]) Und Herolde, glaubt er, könnten die beiden Alten schon deshalb nicht sein, weil sie durch nichts als solche charakterisirt seien und die Stöcke, mit denen sie sich aufstützten, gerade das Gegentheil bewiesen. Dem Phoinix, dem väterlichen Pfleger des Achilleus, entsprechend soll der Alte auf der anderen Seite Hektors alter Erzieher sein. Zwar, sagt Welcker, kam ein Phönix des Hektor schwerlich ausserdem vor, aber erlaubt war dem Künstler diesen vorauszusetzen und zur Uebereinstimmung den des Achilleus gegenüberzustellen, da bei einem jeden Helden, sobald es einen Zweck in der Fabel hatte oder in einer Vorstellung sich von selbst erklärte, sein alter Erzieher auftreten konnte.[2]) Somit glaubt Welcker einen aufgehobenen Zweikampf zwischen Achilleus und Hektor, der in den Kyprien besungen worden sei, nachgewiesen zu haben.

Ueber eins jedoch schweigt er, darüber nämlich, wie er sich den Kampf in den Kyprien unterbrochen denkt. Wir können doch kaum annehmen, dass die Helden mitten im Kampfe sich anders besonnen und sich statt zu bekriegen Freundschaft geschlossen hätten. Offenbar war, und dies würde ja auch das Vasenbild lehren, eine trennende Gewalt da; der Alte auf Seiten des Hektor ist vom Maler der Composition wegen erfunden; derjenige also, der den Kampf beilegt, muss Phoinix sein; er allein weiss die beiden Gegner zu

[1]) So schon Gerhard, *annal.* 1831, p. 380 ff. — [2]) Vor dieser Erklärung scheint die von Overbeck, p. 333, Anm. 3 noch den Vorzug zu verdienen, der in dem Erzieher des Hektor den Priamos selbst erkennt.

trennen. Nun hätte es aber erstens für den Dichter der Kyprien, wenn er eine Scene der Ilias in die Kyprien übertrug, nahe gelegen, den Kampf durch Herolde beendigen zu lassen, die beim Zweikampf eigentlich erforderlich waren. Sodann erkennt Welcker eine ungenaue Wiedergabe des Vasenbildes an; denn nicht durch des Phoinix Worte allein werden die Gegner zur Versöhnung getrieben. Freilich wäre es dem Maler unmöglich gewesen, den Phoinix zwischen den Kämpfenden darzustellen, da das Bild auf beide Seiten der Amphora vertheilt ist; aber mehr als auffallend ist es doch, dass im Bilde und in der Ilias zwei Alte genannt werden, während Welcker für die Kyprien nur einen annimmt. Endlich aber bürden wir dem Stasinos die Schuld auf, ganz unselbständig nach der Ilias Scenen erdichtet zu haben, hier wie dort soll der Grieche das Schwert mit Scheide und Schwertriemen, der Troer den Gürtel dem Gegner zum Geschenke gemacht haben. Dies alles ist geeignet, Bedenken gegen Welckers Erklärung aufkommen zu lassen. Was zwingt uns denn auch, in dem griechischen Krieger den Achilleus zu erkennen? kann allein Phoinix uns auch den Namen des Kriegers sichern? Allerdings hat ihn Peleus dem unerfahrenen Achilleus mitgegeben als Lehrer des Worts und der That (I 438—443), und er steht in engerer Beziehung zu ihm, als zu einem anderen unter den Griechen. Allein dieses Verhältniss hatte ihn nicht gehindert, während der μῆνις bei Agamemnon zu bleiben; von diesem wird er zu Achilleus gesandt, um denselben zur Rückkehr in die Schlacht zu bewegen; und erst da sein und der anderen Gesandten Bemühen vergeblich ist, bleibt er auf Achilleus' Aufforderung dauernd bei ihm (I 617). Somit scheint es klar, dass Phoinix auch einem anderen griechischen Helden beigesellt sein kann, besonders zu einer Zeit, wo der grollende Achill sich der Schlacht enthielt. Dass endlich der Aethiop auf dem Schilde des Griechen diesen nicht als Memnonbesieger bezeichnet, sondern Schmuck eines jeden Schildes sein könnte, ist heute kaum nöthig zu erwähnen. Ist so die Erklärung Welckers weder auf schriftliche Quellen begründet, noch auf irgend einen zwingenden Umstand, den das Vasenbild an die Hand gäbe, so kehren wir zu der Erklärung des Herzogs von Luynes zurück und erkennen Aias' und Hektors Abschied nach dem Kampfe. Da wir nun einmal keine Berechtigung haben, in den Einzelzügen der Bilder einen möglichst engen Anschluss an die homerische Poesie zu suchen, so müssen wir auch hier sagen, dass der Maler statt der Herolde, die sich bei Homer finden, zwei Alte wählte. Kam denn etwas darauf an, ob grade Idaios und Talthybios die Krieger trennten? ganz gewiss nicht. Und es dürfte doch sehr fraglich sein; ob dieses Vasenbild oder das der Durisschale den Kampf zwischen Aias und Hektor treuer nach der Ilias darstellt. Will man nicht fast alle Kämpfe in die Kyprien versetzen, so möge man auch diesen zu den Darstellungen der Ilias zählen. Phoinix aber ist hier um nichts auffälliger als

Odysseus und Automedon auf der Françoisvase (vgl. p. 495 ff.), und angesichts der vielen Namensverwechselungen, von denen oben (p. 514) die Rede war, kann kein Zweifel herrschen, dass der Künstler, da er sich nicht genau erinnerte, zwei Alte wählte, deren Amt es ja passend sein konnte, die Kämpfenden zu trennen. Ausser Nestor war Phoinix von den Griechen allein geeignet[1]); interessant wäre es zu wissen, ob und wie der andere benannt war, da die theilweise zerstörte Vase uns dies nicht erkennen lässt.

§ 4. Unteritalische Vasen.

In den unteritalischen d. h. den verhältnissmässig späten Vasenbildern hauptsächlich apulischen und lucanischen Fundortes soll nach Overbeck p. XI meist eine tragische, seltener lyrische und nur ausnahmsweise epische Quelle vorauszusetzen sein. Diese Behauptungen bedürfen indessen einer Correctur. Heute kennen wir eine ganze Reihe von Vasenbildern dieser Epoche, denen zu deutlich der Stempel des Epos aufgedrückt ist, und es mag fraglich sein, ob in Bezug auf die Sagen, welche innerhalb des Bereiches des epischen Kyklos fallen, die Tragödie oder das Epos vorwiegt. Dagegen ist ein lyrischer Einfluss durchaus nicht nachzuweisen und auch die alexandrinische Poesie hat auf die Vasenbilder nicht eingewirkt.[2]) Auch werden wohl nur wenige mehr das Urtheil von Overbeck p. XIII unterschreiben wollen, dass, wenn z. B. Overb. X, 5 Eros den Paris vorführt, eine andere Quelle zu Grunde liegen müsse, weil dies nicht nach dem Epos sei. Es kann das Epos zu Grunde liegen, und doch das Bild in den Einzelheiten vom Epos sehr verschieden sein. Die Unteritaliker haben ihre besodere Art, die zu bekannt ist, als dass ich allgemeine Züge anzugeben brauchte. Aber eine neue Betrachtung der Vasenbilder von unserem Gesichtspunkte aus wird auch hier einiges Neue für die Beurtheilung bringen.

Dasjenige Vasenbild, welches am meisten geeignet ist als Grundlage dieser Untersuchung zu dienen, ist leider noch nicht publicirt, und trotz der durchsichtigen Beschreibung, die Jatta gibt, vermisse ich doch sehr die Abbildung, besonders da die richtige Deutung erst später gefunden ist. Die Vase gehört der Sammlung Jatta an, Nr. 1097, beschrieben p. 559—563; von Heydemann, Arch. Zeit. 1872, p. 43 auf das

Gebet des Chryses und das Sühnopfer der Griechen

bei der Rückgabe der Chryseis gedeutet.

Nach der homerischen Schilderung schickt Agamemnon den Odysseus mit der Chryseis, 20 Ruderern und einer Hekatombe für

[1]) Die Popularität des Namens Phoinix zeigt u. a. *annal.* 1862 *tav.* B. — [2]) Vgl. §. 10 u. 11.

den Apollon nach Chryse hinüber (A 306—312). Nach ihrer Landung führt Odysseus die Chryseis am Altare des Gottes dem Vater zu. Die Ruderer stellen die Hekatombe um den Altar, waschen sich die Hände und nehmen Gerstenkörner in dieselben. Dann fleht Chryseis zum Apollon, das Unheil von den Troern abwenden zu wollen. Nach dem Gebet schlachtet man die Opferthiere; einen Theil des Fleisches verbrennt Chryseis und giesst funkelnden Wein hinzu. Knaben aber nehmen fünfzackige Gabeln, um das Opferfleisch zu halten. Nach dem Opfer beginnt das Mahl, des Weines wird nicht geschont und der Gott durch Gesang und Tanz gefeiert (A 430—476). Die Schilderung bei Homer gibt die üblichen Opferceremonien an.

Im Bilde hat Chryses die Hände erhoben und betet zum Apollon, der im Tempel auf einer Basis steht. Chryseis scheint die Bitten des Vaters zu unterstützen. Dagegen vermissen wir den Odysseus, wenigstens möchte ich nach der Beschreibung keinen der vier übrigen Männer so benennen.[1]) Aus einer Quelle fliesst Wasser in ein Becken, das als Untersatz dient; vor dem Tempel steht ein Altar, mit loderndem Feuer. Ein Priester nebst einem jüngeren Gehülfen steht daneben; zwei andere Männer sind damit beschäftigt, einen Stier zu erlegen. Hinter der Chryseis stehen noch zwei weibliche Personen, in der einen können wir vielleicht eine Dienerin der Chryseis erkennen, die andere ist als Opferdienerin durch das Becken mit zwei Oinochoen, das sie auf dem Kopfe und durch die Kanne, die sie in der Rechten trägt, bezeichnet. Schon in allen diesen Personen gibt sich kund, wie wenig der Künstler nach den Worten der Ilias malte, wie er den gegebenen Stoff in seiner Weise ausbildete. Manches, was er uns bietet, finden wir nicht in der Ilias, und andererseits gibt diese manches, was er zu bilden verschmäht hat. Wenn er den Brunnen zeichnete, so hat er sicherlich dies nicht gethan, um dem einen Worte der Ilias χερνίψαντο (V. 449) gerecht zu werden, und wenn er die Dienerin mit der Kanne nahen lässt, so haben ihm nicht die Worte ἐπὶ δ' αἴθοπα οἶνον λείβε (V. 462) im Sinne gelegen; sondern zum Opfer gehörte nun einmal das Wasser und die Weinspende. Bei jedem Opfer, das der Künstler ausführlicher darstellt, wird uns ähnliches begegnen. Man vgl. z. B. die Vasenbilder Neapel 1988. 2411. 2858 u. a., und die Uebereinstimmung, die sich nothwendig ergeben muss, bietet sich jedem von selbst dar. Auch Götter wohnen der heiligen Handlung bei. Athena unterhält sich mit Hermes; ein junges Weib hört ihnen zu. Athena lässt sich sehr wohl als Schutzgöttin der Griechen erklären, und Hermes, der Geleiter, findet sich überall ein, wo Götter sind; ungemein oft aber ist er gerade in unteritalischen Vasenbildern mit der Athena verbunden, und es ist nicht gerathen, seine Gegenwart immer durch Schriftstellen erklären zu wollen.

[1]) Oder ist der bärtige Mann am Altare Odysseus?

Aber noch nicht genug mit diesen Figuren. In der lockeren Manier der späteren Vasenmalerei kommt auch noch Aphrodite hinzu, die in der Hand eine Schale mit Früchten hält, von denen Eros eine wegnimmt. Unter ihnen sitzt eine Frau, die den Blick zu ihnen emporwendet.

Um den Kern der homerischen Sage also, der deutlich zum Vorschein kommt, hat der Maler eine Reihe von Personen und Göttern geschaart, die, wenn überhaupt, doch nur in einem sehr lockeren Verhältnisse zur Haupthandlung stehen. Aphrodite und Eros haben schlechterdings gar keine Beziehung zur Handlung. Ausser der Chryseis und den Göttinnen finden wir noch drei weibliche Gestalten, für deren Darstellung Homer keinen Anlass gegeben hat. Sie zu benennen geht schon deshalb nicht an, weil der Ort der Handlung die Insel Chryse ist. Freilich, ständen wir auf troischem Boden, dann würde man ganz ohne Zweifel für mehrere der Frauen Namen in Bereitschaft halten. Bei jedem Anlasse müssen Thetis und die Nereiden, Iphis und Diomede, Hekabe, Andromache u. a. herhalten, um ihren Namen den Personen des Vasenbildes zu leihen. Es wird dann mit Sorgfalt genau nach den Versen Homers abgewogen, welche der Frauen in näherem Verhältnisse zur Hauptdarstellung steht, und demgemäss erhalten die Personen des Bildes nach Stellung, Würde und Aussehen ihre Namen. Auch für den Jüngling am Altare würde man wahrscheinlich den Namen Antilochos missbrauchen. Dass der Künstler auch Personen gemalt hat in allgemeiner Bedeutung, ohne an bestimmte Gestalten Homers zu denken, diese Erkenntniss erfordert eine Entsagung von Seiten des Erklärers, welche selten gefunden wird und doch angesichts so vieler sicheren Fälle gefordert werden darf, zumal da uns so oft, wenn einmal der Künstler Namen beigeschrieben hat, solche entgegentreten, die nicht im Epos begründet sind, und die der Künstler sich selbst erdacht hat. Wäre z. B. in dem attischen Vasenbilde Overb. XIII, 2 diejenige Jungfrau, die dem Tyndareus und Ikarios die Entführung der Helena meldet, nicht Euopis benannt, also mit einem beliebigen schönklingenden Namen[1]), dann würde man bei der bisherigen Methode schon einen Namen für sie gefunden haben, etwa Philonoe, die uns als Schwester der Timandra und Helena genannt wird[2]), ja man würde sagen, dass gar kein anderer Name für sie da sei und deshalb ohne Bedenken ihr den betreffenden Namen geben.

An diesem Orte mag auch die Iliupersis des Brygos[3]) berührt werden, die freilich ebenfalls der zweiten Epoche angehört, aber doch

[1]) Urlichs freilich scheint den Namen Euopis im Epos suchen zu wollen, da er in einer Dienerin der Helena auf einer anderen Vase (*annal.* 1856, XIV = Conze, Vorlegebl. VIII, 3) Euopis erkennt. Urlichs Vasenmaler Brygos p. 4. — [2]) Apollod. III, 10, 6 und sonst. Philonoe in der schwarzfig. Vase Br. M. 584*. — [3]) Heydemann, Iliupersis, Taf. 1. Conze, Vorlegebl. VIII, 4.

hier des Zusammenhanges wegen besprochen werden darf, da sie vielleicht wie keine andere Vase interessant ist in Bezug auf die Namen, die Künstler ihren Figuren geben.[1]) Während auf der einen Seite Neoptolemos den Astyanax am Beine gefasst hält und auf den Priamos eindringt und Akamas die Polyxena hinwegführt, sehen wir auf der anderen den Strassenkampf, in dem die letzten Troer nach heldenmüthiger Gegenwehr fallen. Ein Grieche Opsime[don?][2]) stürmt gegen den schon gesunkenen Andromachos; ihm stellt sich ein Weib entgegen, Andromache, muthig in beiden Händen die Keule schwingend; ängstlich sich zurückwendend flieht Astyanax davon. Die Namen haben Schwierigkeit gemacht: denn eine bestimmte Scene des Epos liegt hier nicht vor, und den Astyanax finden wir nebenan bereits von Neoptolemos getödtet. Der Maler, der eine Scene allgemeinerer Art entworfen hatte, suchte Namen für seine Personen: das muthige Weib nannte er Andromache, den Gefallenen, den sie vertheidigt, Andromachos, den schüchternen Knaben Astyanax. Man darf nicht die Frage stellen, ob dies die Andromache und der Astyanax des Epos sind; sie sind es und sind es auch nicht: denn ihre Namen hatte der Künstler im Auge, aber eine sie betreffende Scene des Epos stellte er nicht dar. Die Namen Opsimedon und Andromachos, in dem wir vielleicht den Gatten der Andromache erkennen dürfen, wählte der Maler beliebig, bei dem letzten Namen nur auf die Bedeutung achtend. Hinter Opsimedon entflieht ein Weib, und ein Krieger dringt auf den gesunkenen Gegner ein. Treffend sagt Heydemann a. O. p. 23 'sie benennen zu wollen wäre Spielerei und Mangel an Verständniss des Kunstwerks'. Nur den Untergang der Troer, nicht aber bestimmter Troer sehen wir vor unseren Augen, und da der Künstler selbst individualisiren wollte, wählte er Namen, die ihm beifielen, und darunter auch den der Andromache und des Astyanax, Namen, die hier von ihrer individuellen Bedeutung zu einer allgemeineren verflüchtigt wurden.

Ein weiteres Beispiel für die Richtigkeit der aufgestellten Behauptung, dass man mit wenig Recht möglichst vielen Personen Namen beilegt, liefert die Perservase.[3]) Im Rathe des Königs sind ausser dem Boten und dem Doryphoros noch fünf Personen anwesend. Heydemann[4]) glaubt, wie andere vor ihm, in allen habe der Maler bestimmte historische Gestalten vorführen wollen, und sucht sie deshalb mit Namen zu benennen. Hippias, Gobryes und Demaratos

---

[1]) Zur Auffassung vgl. Heydemann a. O. p. 23 ff. Brunn, troische Miscellen, p. 226 ff. Urlichs, der Vasenmaler Brygos, p. 4. 5. Conze, Gött. gel. Anz. 1867, p. 596. — [2]) Urlichs vertauscht die Namen, nennt den Griechen Andromachos, den Gefallenen Opsimedon. Dies geht wegen der Stellung der Inschriften nicht an. Ueber die Ergänzung des Namens vgl. Heydemann a. O. p. 23. — [3]) Diese Bemerkungen gingen hervor aus einer Besprechung der Perservase im Seminar des Herrn Prof. Michaelis. — [4]) Neapler Katalog 3253. *annal.* 1873, p. 30 ff. —

sind ihm relativ gesichert; in dem vierten erkennt er einen Tyrannen irgend einer kleinen asiatisch-griechischen Stadt, in dem fünften den Artaphrenes oder auch Otanes oder endlich Datis. Allein abgesehen davon, dass wir beim Maler kaum die Kenntniss aller einzelnen Umstände am Perserhofe, aller Personen, die zu jener Zeit von Griechen und Persern dem Könige nahestanden, voraussetzen dürfen, sehen wir deutlich, dass der Maler uns über keine Person im Unklaren lassen wollte, mit der er selbst einen bestimmten Namen verknüpfte. Beginnen wir mit der obersten Reihe, so sind Artemis, Apollon, Nike, Zeus und Athena für jeden sofort kenntlich; die übrigen Gestalten, über deren Benennung man sich sonst vielleicht heute noch nicht geeinigt haben würde, bezeichnete er durch Inschriften als Hellas, Apate und Asia. Für die Personen der untersten Reihe bedürfen wir ebenfalls keiner Namen: wir erkennen den Schatzmeister und die Repräsentanten der tributzahlenden Provinzen.[1]) Läsen wir bei Herodot von einem Schatzmeister des Dareios um diese Zeit, ich zweifle nicht, dass man auch seinen Namen für den Schatzmeister der Vase verwandt hätte. In der mittelsten Reihe ist, damit die Darstellung durchaus klar sei und man nicht zwischen Dareios und Xerxes schwanke, der König Dareios benannt: dürften wir nicht auch erwarten, dass der Künstler ein Gleiches bei den übrigen Personen gethan haben würde? Wenn er für den Beschauer die Namen Hellas, Apate und Asia beischrieb, warum nicht auch die Namen Gobryes, Demaratos, Hippias u. s. w. Diese waren gewiss nicht leichter zu errathen als die symbolischen Figuren der obersten Reihe. Heydemann hat auf die Verschiedenheit des Kostüms aufmerksam gemacht; er will Perser, Griechen und Kleinasiaten erkennen; und wenn dieser Unterschied richtig wäre, so würde man vielleicht doch auf die Benennung der einzelnen Männer zurückkommen dürfen. Da jedoch der Zahlmeister nicht als Perser gekleidet ist und doch unzweifelhaft als solcher gedacht werden muss, werden wir auch in der Verschiedenheit der Kleidung der Umgebung des Königs nur das Streben nach Abwechselung oder auch den Wunsch, die Mischung griechischer und asiatischer Elemente in mannichfacher Abstufung zur Anschauung zu bringen, zu erkennen haben. Wenn endlich der Aeusserste rechts steht und nicht sitzt, so ist dies wohl in erster Linie dem Raummangel, dann wieder demselben Bedürfniss nach Abwechselung zuzuschreiben. Die Benennung der einzelnen Personen ist also ohne genügenden Grund vorgenommen. Der Maler hat den König im Rathe seiner Edlen dargestellt; wie diese hiessen, blieb ihm gleichgültig.

Der getadelte Versuch, möglichst viele Personen zu individualisiren, soll an einem andern Vasenbilde sofort zur Sprache kommen, dem

[1]) Michaelis ist geneigt, in ihnen Weiber zu erkennen.

Todtenopfer des Achilleus zu Ehren des Patroklos.

Mon. IX, 32. 33. *annal.* 1871, p. 166—186. Neapel 3254.

Den wesentlichen Inhalt des Todtenopfers sehen wir auf der Vase; die Inschrift Πατρόκλου τάφος zeigt dies schon an. In der Mitte ist der grosse Scheiterhaufen errichtet; auf demselben liegen zwei Panzer, ein Helm, ferner sind zwei Beinschienen und ein Schild an demselben befestigt. Es liegt nahe, an das Gelübde des Achilleus zu denken:

> οὔ σε πρὶν κτεριῶ πρίν γ' Ἕκτορος ἐνθάδ' ἐνεῖκαι
> τεύχεα καὶ κεφαλήν (Χ 334 f.).

Nur wird man nicht glauben wollen, dass der Maler durch diesen Vers zu seiner Darstellung bewogen sei. Die Waffen werden nur hier und Χ 368 ff., wo Achilleus dem Hektor die Rüstung raubt, kurz erwähnt. Ist es doch fraglich, ob der Maler sich selbst klar darüber gewesen ist, ob er Hektors Waffen dargestellt hat oder andere. Gegen das erste sprechen eigentlich schon die beiden Panzer, da Hektor doch nur einen trug. Nicht also die Worte Homers haben den Ausschlag gegeben, sondern die allgemeine Sitte, dem gefallenen Krieger die Waffen mit ins Grab zu geben, übertrug der Maler auf die Heroenzeit.

Links vom Scheiterhaufen befinden sich vier Troer, ein fünfter in der unteren Reihe; einen von ihnen ist Achilleus im Begriffe niederzumachen. Allen sind die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, wie es uns die Ilias berichtet Φ 30:

> δῆσε δ' ὀπίσσω χεῖρας ἐϋτμήτοισιν ἱμᾶσιν.

Indess sei auch hier daran erinnert, dass die Fesselung der Hände auf dem Rücken die gewöhnliche ist. Reiches Haar trägt Achilleus, während er sich nach Homer vor dem Todtenopfer scheert. Auf der anderen Seite steht ein Heerführer (Agamemnon); mit der Rechten giesst er eine Schale rothen Weines auf den Scheiterhaufen. Zu seinen Füssen steht eine Hydria. Zu ihrer Erklärung die Worte Homers:

> ἐν δ' ἐτίθει μέλιτος καὶ ἀλείφατος ἀμφιφορῆας
> πρὸς λέχεα κλίνων (Ψ 170 f.)

herbeizuziehen, scheint mir durchaus unpassend. Unzweifelhaft enthält sie die gespendete Flüssigkeit. Von Achilleus lesen wir Ψ 218 ff.:

> ὁ δὲ πάννυχος ὦκυς Ἀχιλλεὺς
> χρυσέου ἐκ κρητῆρος ἑλὼν δέπας ἀμφικύπελλον
> οἶνον ἀφυσσάμενος χαμάδις χέε, δεῦε δὲ γαῖαν
> ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο.

Achilleus spendet den Wein; Achilleus hat aber auch das Opfer zu vollziehen: beides im Vasenbilde auszudrücken war nicht möglich,

der Maler half sich und theilte die Spende dem Agamemnon zu, indess Achilleus selbst die Troer hinmordet. Dass jedoch dem Maler überhaupt die Verse des Homer in der Erinnerung lagen, scheint mir sehr problematisch. Wie ich glaube, würde unzweifelhaft das Vasenbild dasselbe sein, auch wenn jene Verse nie in der Ilias gestanden hätten. Beim Opfer ist die Spende angebracht, zur Spende gehört die Schale, der Wein und ebenso das Gefäss, in dem derselbe vorher aufbewahrt war.[1]) Dass Agamemnon hier spendet, ist gewiss ein feiner Zug des Künstlers; Agamemnon, der oberste Heerführer der Griechen, der jetzt mit Achilleus neu versöhnt ist, war hier mehr als jeder andere am Platze. Hinter ihm befinden sich zwei Frauen: die erste, die man wohl mit Recht Thetis genannt hat und deren Anwesenheit sich leicht erklärt, steht verhüllt da; die zweite naht mit einer Schale, einer Binde und einem Fächer in Händen. In der Ilias wird ihre Funktion beim Opfer nicht erwähnt. Zwei weitere Frauen sind in der unteren Reihe dargestellt, eine wiederum ruhig dastehend, indess die andere aus einer Amphora Wasser in einen Dreifuss giesst. Während man in jener, die mit der Schale nahte, sich begnügen musste, eine Zuthat des Künstlers zu erblicken, hat man diese wieder aus Homer zu erklären versucht und an die Verse erinnert:

ὣς εἰπὼν ἐπάροιςιν ἐκέκλετο δῖος Ἀχιλλεὺς
ἀμφὶ πυρὶ στῆσαι τρίποδα μέγαν ὄφρα τάχιστα
Πάτροκλον λούσειαν ἄπο βρότον αἱματόεντα.
οἱ δὲ λοετροχόον τρίποδ' ἵσταςαν ἐν πυρὶ κηλέῳ
ἐν δ' ἄρ' ὕδωρ ἔχεαν (Ψ 343 ff.).

Diese Beziehung liegt zu fern; vor allem fehlt ja der Leichnam des Patroklos, um dessentwillen die Dienerin beschäftigt sein soll. Ferner ist daran gedacht, dass man Ψ 35 den Achilleus zu überreden sucht, sich vom Blute zu reinigen und den Dienern den Befehl gibt, einen grossen Dreifuss ans Feuer zu stellen, Achilleus dagegen sich zu reinigen weigert, ehe das Todtenopfer dem Freunde gebracht ist. Allein nicht jener Worte des Homer wegen hat der Maler die Dienerin gemalt, die Wasser in einen Dreifuss giesst. Wie sich die Darbringung der Waffen, die Dienerin mit den Opfergeräthschaften aus dem Ritus erklärt, so auch der Dreifuss und die Dienerin mit der Amphora. Das Opfer erforderte die Reinigung: dann aber gehört Wasser zu jedem Opfer; bei dem Gebet des Chryses floss aus einer Quelle Wasser in den Untersatz.

Am äussersten rechten Ende steht das Viergespann des Achilleus, an dem der blutige Leichnam des Hektor mit den Füssen befestigt ist.

---

[1]) Vgl. oben Opfer des Chryses. Hinsichtlich der Spende sei an Kroisos auf dem Scheiterhaufen erinnert, der mit der Rechten aus einer Schale den Wein ausgiesst (*mon.* I, 54. Welcker, alte Denkm. III, 33).

Der Wagenlenker hält die Rosse an; er hat sich zurückgewandt und unterhält sich mit einem Jünglinge, in dem man den Antilochos erkannt hat. Für des letzteren Anwesenheit hat Michaelis sich darauf berufen, dass C 2. 32 Antilochos dem Achilleus die Trauerbotschaft vom Tode seines Freundes überbringt und mit ihm den Todten beklagt. Allein wäre dies die ganze Bedeutung des Antilochos, dann würde der Maler ihn schwerlich hier angebracht haben, er würde gar nicht an ihn gedacht haben. Nicht darum war es ihm zu thun, nur aus der Ilias eine Scene herauszuschälen und gewissermassen zu isoliren, sondern er schöpfte aus dem ganzen Gewebe der Sagen, das er durchdrungen hatte. Er wusste, dass Antilochos an die Stelle des Patroklos in der Aethiopis trat und dem Achilleus später der liebste Freund wurde, ein Verhältniss, das schon die Ilias andeutet.[1])

Diese Art und Weise der Verbindung von Personen, die aus verschiedenen Dichtungen bekannt waren, ist soviel ich sehe noch nicht gebührend hervorgehoben. Besonders lehrreich ist die Art des Polygnot, und so wenig auch dieser hinsichtlich der Composition und Erfindung sich mit den Vasenmalern vergleichen lässt, so passend scheinen mir doch einige Worte über die Art zu sein, mit der er die Personen verschiedener Gedichte verband. In seiner Iliupersis hält er sich im Wesentlichen an das Gedicht des Lesches (Paus. X, 25—27). Sofort im Eingange wird uns die Abfahrt der Griechen geschildert; auf dem Schiffe des Menelaos befindet sich der Steuermann desselben, Phrontis, dessen Namen Polygnot nach des Pausanias richtiger Bemerkung aus der Odyssee (γ 276—285) geschöpft hat. Zur Helena fügte er Briseis, Diomede und Iphis, die er ohne Zweifel aus der Ilias kannte. Unter den gefangenen Troerinnen malte er die Medusa, Klymene und Aristomache. Bei diesen Frauen lagen ihm Reminiscenzen aus der Iliupersis und den Nosten des Stesichoros vor. Auch die Deinome brachte er an, und diese wurde in der kleinen Ilias erwähnt. Von einer Verquickung aller dieser Gedichte kann natürlich nicht die Rede sein; aber dass Polygnot gründlich in der Literatur bewandert war, können wir dem entnehmen.

Dasselbe nun haben auch die Vasenmaler gethan. Wie in unserem Bilde wesentlich der in der Aethiopis geschilderte Freundschaftsbund des Achilleus und Antilochos die Veranlassung für den Maler war letzteren hinzuzufügen, so finden wir auf vielen anderen Personen, die nicht in der betreffenden Stelle der Poesie erwähnt zu werden brauchen. So erblicken wir auf einer anderen unteritalischen Vase[2]), auf der die Lösung des Hektor durch Priamos nach Aischylos dargestellt ist, auch Thetis, Nestor und Antilochos[3]), aber

[1]) Ψ 556 ὅτι οἱ φίλος ἦεν ἑταῖρος. — [2]) Overb. XX, 4. Conze, Vorlegebl. I, 3, 2. Petersburg 422. Arch. Zeit. 1879, p. 15 ff. — [3]) Uebrigens steht auf der Vase Ἀμφίλοχος, vgl. p. 514.

schwerlich spielte eine dieser Personen im Drama eine Rolle. Beim Morde des Aigisthos[1]) dürfen wir die Gegenwart des Talthybios bei der Frage nach der Quelle nicht in Anschlag bringen. Das Bild würde dem Drama folgen können, obwohl dieses den Talthybios unerwähnt liess. Wenn in derselben Darstellung Chrysothemis uns an Sophokles erinnern kann, so ist durch ihre Gegenwart allein Sophokles nicht als Quelle erwiesen. Grade bei diesem Bilde dürfen wir von einer eigentlichen Quelle nicht reden. Den Mord des Aigisthos, den das Epos und die Tragödien des Aischylos und Sophokles gedichtet hatten[2]), sehen wir vom Künstler frei gebildet ohne enge Anlehnung an eine bestimmte Quelle.

Uebrigens ist, um nach dieser Abschweifung wieder zu unserer Vase zurückzukehren, die Zurückhaltung, mit der Michaelis den Jüngling Antilochos benennt, nur zu begründet, da vielleicht der Künstler gar nicht an einen bestimmten Griechen gedacht hat. Wenn Heydemann zweifelt, ob er ihn Antilochos oder Alkimos benennen soll, für den letzteren Namen sich berufend auf T 392, wo Automedon und Alkimos dem Achilleus die Rosse anspannen, so ist es für mich kaum denkbar, dass der Maler diesen Alkimos dargestellt habe. Hatte er eine bestimmte Person im Auge, zu welcher Annahme kein genügender Grund vorliegt, dann kann er wohl nur den Antilochos gemeint haben. Auch den Wagenlenker hat man benannt mit dem Namen Automedon, den die Ilias an die Hand gibt. So passend diese Bezeichnung ist, so bleibt es trotzdem noch immer fraglich, ob der Künstler an den Automedon gedacht hat. Hätte er Namen beigeschrieben, möglich, dass er dann wie jener Maler verfahren wäre, der die Dienerin des Odysseus Antiphata nannte.

Die Mitte des obersten Streifens nimmt ein Zelt ein, in dem zwei Greise (wohl Nestor und Phoinix) sich unterhalten. Links von ihnen zwei Myrmidonen im Gespräche, neben denen eine Frau steht traurig nachdenkend. Zur Rechten endlich Athena, die sich mit Hermes unterredet. Zu diesen beiden Göttern, die uns auch schon vorhin begegneten, gesellt sich Pan, der so häufig auf unteritalischen Vasen sich findet, ohne dass für seine Anwesenheit tiefere Beziehungen sich finden liessen.

Fünf weibliche Personen waren ausser Athena auf unserer Vase zugegen. Vier davon hat man mit Namen benannt, die uns die Ilias angibt, Thetis, Briseis, Iphis, Diomede, die fünfte wird einfach als Dienerin bezeichnet. In der einzelnen Benennung gehen die Ansichten zum Theil auseinander, worauf ich mich hier nicht näher einlassen kann. Auch ich habe mich oben der Benennung der Thetis angeschlossen, und da die in Rede stehende Frau sich vor allen anderen auszeichnet, glaube ich, dass man Unrecht thun würde,

---

[1]) *Mon.* VIII, 15. Conze, Vorlegebl. I, 1, 2. Vgl. Helbig, *annal.* 1865, p. 222. — [2]) Auch Euripides in seiner Elektra.

wenn man behauptete, der Künstler habe gar keine bestimmte Person dargestellt. Nur darüber würde sich streiten lassen, ob wir in ihr auch Thetis und nicht etwa Briseis zu erkennen haben. Unthunlich ist dagegen, auch allen übrigen Frauen Namen zu geben.[1]) Konnte der Künstler nicht ebensogut nur Frauen, nicht aber bestimmte Frauen malen, wie er ja auch zwei Myrmidonen malte, denen bisher niemand Namen gegeben hat? Die einmalige kurze Erwähnung der Iphis und Diomede in der Ilias (I 664—668) ist gewiss nicht geeignet, den Glauben, dass der Künstler an sie nicht gedacht habe, zu unterdrücken. Wenn so manches Bild Figuren aufweist, die nicht in der Poesie begründet sind, dann ist doch auch da Vorsicht anzurathen, wo sich dieselben allenfalls benennen liessen. Ganz zu verwerfen aber ist es, wenn man sogar die feste und sichere Entscheidung wagt, welche von den Personen Iphis und welche Diomede zu nennen sei.

Ueberblicken wir noch einmal die Darstellung, so bietet sich uns ein wohldurchdachtes Ganze dar, dessen Kern die Rache ist, die Achilleus den Manen des Patroklos versprochen hat. Hektor ist todt und die troischen Jünglinge fallen zum Opfer. Die übrigen Personen stehen meist in lockerer Verbindung mit der Haupthandlung. Vermissen könnten wir nur den Patroklos selbst, der nach der Ilias vor der Hinschlachtung der Troer auf den Scheiterhaufen gelegt wird. Vielleicht wird uns sein Fehlen weniger befremden, wenn wir sehen, wie frei der Künstler verfuhr; die Waffen auf dem Scheiterhaufen, hier Agamemnon spendend, dort die Dienerin Wasser bereitend, eine andere mit einer Schüssel, einem Fächer und einer Binde herbeieilend; Achilleus mit langem Haare, Phoinix mit Nestor, Athena mit Hermes, ein Myrmidone mit einem anderen, der Wagenlenker mit Antilochos (?) im Gespräche: dies alles ist mehr oder weniger frei geschaffen, zum Theil nach Personen, die das Epos an die Hand gibt.

Wenn wir vorhin die Anlehnung an Einzelheiten möglichst zu leugnen suchten, einzig von dem Gedanken ausgehend, dass der Künstler nach seinen Kenntnissen der Sage aus sich selbst herausproducirt, nicht aber nach vorhergegangenem Studium des Homer sich an diesen möglichst treu anschliesst, so hatten wir für unsere Ansicht eine wesentliche Stütze an dem Bilde, welches das Gebet des Chryses uns vorführte. Keine geringe Bestätigung gibt uns die Vase, zu der wir uns jetzt wenden:

die Schleifung des Hektor um das Grabmal des Patroklos.

Overb. 457, 116. Neapel 3228.

In einem Grabtempelchen steht ein nackter weissgemalter Jüngling, der Schatten des Patroklos. Daneben ist eine Frau sichtbar mit

[1]) Vgl. Michaelis p. 181 *per avventura assegnando nomi certi anche a queste figure secondarie, ascriveremmo al pittore pensieri che certo non ebbe.*

aufgelösten Haaren, in der Linken eine Schale haltend, offenbar um am Grabe des Verstorbenen eine Opferspende vorzunehmen. In ähnlicher Absicht, um den Todten zu ehren, naht eine zweite Frau, in den Händen einen Kranz und einen halbgeöffneten Kasten tragend. Bei ihr steht ein Jüngling, der mit beiden vorgestreckten Händen einen Schild hebt; hinter ihm stehen zwei gekreuzte Speere. Unterhalb des Grabtempels sprengt das Viergespann des Achilleus einher, von ihm selbst geleitet. Das Haupt traurig senkend blickt er zu dem geschleiften Hektor herab. Wie so oft in unteritalischen Vasen ist hier ein Todtencult dargestellt, der auf Patroklos übertragen ist. In der Ilias lesen wir nichts von spendenden Frauen. Diejenigen freilich, die die Vasenmaler zu sklavischen Nachbildnern der Dichter machen wollen, könnten erinnern an die Verse des Homer Ψ 255 ff., wo es von den Myrmidonen heisst:

τορνώσαντο δὲ σῆμα θεμείλιά τε προβάλοντο
ἀμφὶ πυρήν· εἶθαρ δὲ χυτὴν ἐπὶ γαῖαν ἔχευαν.
χεύαντες δὲ τὸ σῆμα πάλιν κίον.

Sie könnten sagen, was dort der Dichter allgemein sage von den Myrmidonen, schliesse die Frauen keineswegs aus, und diese habe der Maler hier dargestellt. Ich lasse diese und füge nur hinzu, dass die Schleifung um das Grabmal des Patroklos erst im folgenden Buche erwähnt wird (Ω 12—17). Wenn Heydemann die zuerst erwähnte Frau Briseis nennt, so kann ich nur die vorhin ausgesprochene Warnung wiederholen und darauf hinweisen, wie ungewiss eine solche Benennung sein muss. Man wird mir entgegenhalten, dass der Künstler, wenn er einen Namen beigeschrieben hätte, wahrscheinlich den der Briseis gewählt hätte. Auch ich glaube dies; aber dadurch ist nichts gewonnen; er hat nun einmal keinen Namen beigeschrieben, und es ist eben sehr fraglich, ob er an eine bestimmte Person gedacht hat. Eine Scene, die er so oft darstellte ohne bestimmte Deutung, hat er auch hier gemalt, nur in Verbindung mit der Schleifung des Hektor.

Haben wir so mehrere Scenen der Ilias in unteritalischen Vasenbildern wiedergefunden[1]), so fehlt es auch nicht an solchen, die uns deutlich zeigen, dass auch dann, als die Vasenmalerei sich schon ihrem Ende zuneigte, die übrigen Epen nicht in Vergessenheit gerathen waren.

Für die Kyprien kommen hier folgende drei Vasen in Betracht:

A Overb. 233, 67. XI, 1. Karlsruhe 36.

B Petersburg 1807. *CR.* 1861, Taf. III, p. 33. Brunn, Vorlegebl. Nr. 11. Brunn, troische Miscellen p. 52 ff.

---

[1]) Als viertes Vasenbild nenne ich Overb. 419, 46. XVII, 5. Neapel 2910; andere sind mir nicht bekannt.

C Arch. Zeit. 1858, Taf. 120, 1. Benndorf, griech. und sicil. Vasenb. p. 78. Wien V, 2, 70.

A und B bringen uns das Parisurtheil, C die Vorbereitungen zu demselben zur Anschauung.

Wichtiger aber als die Personen, die uns gewöhnlich im Parisurtheil vorgeführt werden, ist in den drei Vasen die Gegenwart anderer Götter.

Das Excerpt des Proklos beginnt mit den Worten Ζεὺς βουλεύεται μετὰ τῆς Θέμιδος περὶ τοῦ Τρωικοῦ πολέμου. Aus dem Schol. zu Homer A 5 lernen wir, dass Zeus deshalb mit der Themis zu Rathe ging, weil die Erde übervölkert war. Und was die beiden Götter beriethen, das sagt uns deutlich eine Stelle des Platon, die, weil meist übersehen[1]), hier wörtlich niedergeschrieben zu werden verdient. Im Staate p. 379 E heisst es: οὐδ' ὡς ταμίας ἡμῖν Ζεὺς ἀγαθῶν τε κακῶν τε τέτυκται· τὴν δὲ τῶν ὅρκων καὶ σπονδῶν σύγχυσιν, ἣν ὁ Πάνδαρος συνέχεεν, ἐάν τις φῇ δι' Ἀθηνᾶς τε καὶ Διὸς γεγονέναι οὐκ ἐπαινεσόμεθα· οὐδὲ θεῶν ἔριν τε καὶ κρίσιν διὰ Θέμιδός τε καὶ Διός. Gerade was hier in Abrede gestellt wird, muss eben der gewöhnlichen Sage angeheftet haben. Wie in der Ilias Δ 70 ff. Zeus die Athene zur Erde schickt, damit sie die Troer zur Verletzung des Bündnisses bringe, und Athena den Pandaros beredet, auf Menelaos einen Pfeil abzuschiessen, so muss es nach den Kyprien der Wille des Zeus gewesen sein, den Streit der Göttinnen und das Urtheil herbeizuführen. Wie sie ihren Beschluss ins Werk setzten, lehrt uns wieder Proklos: παραγενομένη δὲ Ἔρις εὐωχουμένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς Πηλέως γάμοις νεῖκος περὶ κάλλους ἐνίστησιν Ἀθηνᾷ Ἥρᾳ καὶ Ἀφροδίτῃ, αἳ πρὸς Ἀλέξανδρον ἐν Ἴδῃ κατὰ Διὸς προσταγὴν ὑφ' Ἑρμοῦ πρὸς τὴν κρίσιν ἄγονται.

Erscheinen uns so Zeus, Themis und Eris der schriftlichen Tradition nach als die Urheber des Schönheitsstreites, so haben jene drei Vasenbilder diesen Zug des alten Epos uns lebendig vor Augen geführt. In A ist Zeus anwesend und blickt auf die anderen Personen von oben herab; besonders wichtig aber ist es, dass hier auch Eris erscheint. Zu diesen beiden Göttern tritt in B noch Themis hinzu, die sich mit Eris unterhält. Also noch in verhältnissmässig später Zeit folgte der Vasenmaler direct dem Epos.

Eine höchst bedeutsame Umgestaltung hat dann endlich in C stattgefunden, vorausgesetzt, dass Benndorfs Deutung das Richtige gegeben hat. Vor dem mit Binden geschmückten Omphalos sitzt in lässiger Haltung Apollon, einen Lorbeerzweig in der Rechten. Er merkt auf die Worte des ihm gegenüberstehenden Zeus, der den rechten Arm vorstreckend und den Zeigefinger erhebend dem Sohne Anweisungen zu geben scheint. Von dieser Gruppe, die für sich eine

[1]) Vgl. jedoch Ahrens, die Göttin Themis I p. 16, 22. Benndorf a. a. O.

geschlossene Composition bildet, sind die übrigen Personen zu trennen, Hermes und die drei Göttinnen, die er im Auftrage des Zeus zum Ida hinführt. Hinter Apollon steht Hermes, die Hera, welche am äussersten linken Ende sich niedergelassen hat, auffordernd ihm zu folgen. Athena und Aphrodite sind schon auf dem Wege; Athena ist dem Hermes vorangeeilt; Aphrodite schwebt auf dem Schwane dahin.

Hier ist es also Apollon selbst, der Vorsteher des pythischen Orakels, mit dem Zeus zu Rathe geht, und durch den sein Wille, die Erde zu erleichtern, in Erfüllung geht. Die nächste Folge, der Streit der Göttinnen, ist zugleich dargestellt; die beiden Momente sind in einen zusammengefasst. Der Erfinder war mit der Zeit fortgeschritten: Themis, die echt epische Göttin, war jetzt veraltet und verdiente wenig Beachtung mehr; den vielgefeierten Apollon an ihre Stelle zu setzen, war ein glücklicher Einfall.

Tritt also einerseits der Anschluss ans Epos deutlich zu Tage, so ist andererseits auch die Abweichung gross. Nicht allein, dass Apollo die Themis vertritt, sondern auch die Durchführung des Einzelnen ist ganz dem Künstler zuzuschreiben. In A zwei Eroten, Eutychia mit einer Dienerin, Klymene, die Kekulé[1]) nicht für identisch mit Hebe hätte erklären sollen; in B Hebe und Eros, in C der Schwan, auf dem Aphrodite dahinfährt: dies Alles sind Zuthaten, die sich in unteritalischen Vasenbildern wohl erklären, aber keine poetische Quelle verlangen.

Dabei ist nicht zu übersehen, dass die drei Vasenbilder in allem Einzelnen verschieden sind, so dass an ein gemeinsames bildliches Original nicht zu denken ist. Die Kyprien also lebten damals noch frisch im Volke fort und nach den alten Epen malten die Vasenmaler ihre Bilder. Wenn ich nun auch weiter keine so schlagenden Beweise für andere Bildwerke erbringen kann, so genügen eben diese, und es würde unbillig sein, für andere Vasenbilder, als deren Quelle man das Epos annehmen kann, dies nicht zu thun. Den Beweis, den wir jetzt positiv erbracht haben, werden wir später negativ zu erhärten haben, indem wir nachweisen, dass ausser dem Epos und der Tragödie für Vasenbilder unseres Kreises keine anderen Dichtungen in Betracht kommen.

B.

Bei der kurzen Rundschau über Vasenbilder der drei Epochen wurden mehrere Gruppen von Bildwerken bisher absichtlich ausgeschlossen, nämlich diejenigen, welche Kampfscenen in besonderen Typen, sowie Rüstungs- und Abschiedsscenen vorführen. Es schien wünschenswerth, diese im Zusammenhange zu behandeln. Dabei muss die Kenntniss eines Aufsatzes von Heydemann vorausgesetzt

[1]) Hebe p. 39.

werden, der unter der Aufschrift: „Heroisirte Genrebilder auf bemalten Vasen" in den *Commentationes in hon. Th. Mommseni* p. 163—179 abgedruckt ist. So sehr alle Punkte, die Heydemann besprochen hat, unsere Arbeit berühren, so wenig halte ich es für nöthig, das Einzelne hier zu wiederholen. Nur da, wo es mir im Interesse dieser Arbeit zu liegen scheint, werde ich auf manches nochmals zurückkommen, besonders auch, da sich meine Auffassung zum Theil wesentlich von der Heydemanns unterscheidet. Einen Punkt scheint mir nämlich derselbe nicht gebührend hervorgehoben zu haben, der hier sofort zur Sprache kommen soll. Indem der Künstler Bildern des Alltaglebens, Genrebildern, durch Beischriften höhere Weihe zu geben und sie der Alltäglichkeit zu entrücken versuchte, verfuhr er dabei nicht willkürlich, sondern fast beständig wusste er den Personen solche Namen beizuschreiben, die das Bild leicht zu einer wirklich heroischen Scene machten. Bei Abschiedsscenen werden die Jünglinge Aias und Teukros genannt und dem entsprechend der Alte Telamon, oder der Jüngling Hektor, der Alte Priamos und die beistehende Frau Hekabe.

Bei dieser absichtlichen Auswahl von Namen ist es oftmals schwer, die heroisirten Scenen von anderen zu unterscheiden. Auch für die typisch gewordenen Kampfscenen werden meist Namen von Kriegern gewählt, die sich auch der Poesie zufolge feindlich gegenüberstanden. Wenn aber auch einmal Aias und Aineias sich gegenüberstehen, so war dies nicht so weit abliegend; beide waren berühmte Helden im trojanischen Kriege, und während der zehnjährigen Belagerung mochten sie ja leicht auch einmal eine Lanze gegen einander geworfen haben.

Eine andere schwierige Frage ist es, ob das Genre in der griechischen Malerei aus den mythischen Darstellungen sich entwickelte, oder ob „am allgemein Menschlichen die Typen ausgebildet würden, nach denen das Mythische sich dann gestaltete" (Furtwängler). Beide Ansichten haben ihre Vertreter gefunden, letztere besonders in Furtwängler (Dornauszieher p. 13—18), dem Löschke (Arch. Zeit. 1876 p. 116) mit richtigen Einzelbeobachtungen entgegengetreten ist. Wenn ich richtig sehe, kann die Lösung dieses Problems nicht so gefunden werden, dass man einfach die Priorität des einen und die Posteriorität des anderen constatirt; die Wahrheit wird vielmehr in der Mitte liegen. Denn so unbestreitbar es ist, dass manche Mythen bei vielfacher Wiederholung oftmals ganz und gar zum Genre herabgezogen wurden, so muss doch andererseits daran festgehalten werden, dass eine Reihe von Scenen von vornherein genreartig gebildet wurde, ohne Bezug auf mythische Personen. Nicht nach einander, sondern neben einander stehen Mythos und Genre; gleichzeitig und in mannichfacher Wechselseitigkeit wurden Mythos und Genre ausgebildet.

§ 5. Typische Kampfscenen.

Unter den folgenden Darstellungen von Kämpfen, bei deren Behandlung des Zusammenhanges wegen auch über den Kreis der Ilias hinauszugreifen nöthig ist, lassen sich verschiedene bestimmt ausgeprägte Typen unterscheiden, die deshalb auch gesondert behandelt zu werden verdienen.

I. Der erste Typus führt uns eine besondere Sitte wenigstens eines Theiles der Griechen vor Augen. An die Stelle der Streitwagen sind die Rosse allein getreten, an Stelle der Wagenlenker die Diener.[1]) Conze hat *annal.* 1866 p. 275—285 darauf aufmerksam gemacht, dass ohne Zweifel diesen Vasenbildern eine besondere Sitte zu Grunde liegt. Trefflich wird uns diese durch ein korinthisches Vasenbild[2]) vor Augen geführt, das den Auszug eines Kriegers zum Kampfe darstellt. Vor einem gerüsteten Krieger reitet sein waffenloser Diener, das Pferd des Herrn am Zügel führend, indess dieser es vorzieht zu Fuss zu marschiren. Ihre Namen sind charakteristisch genug: denn während der Pferdelenker Ἱπποστρόφος heisst, ist dem Ritter Ἱππoβάτας beigeschrieben. Die typischen Kampfesdarstellungen nun zeigen uns die Kämpfenden zu Fuss in der Mitte, mit den Lanzen auf einander eindringend; die beiden Knappen warten mit beiden Rossen hinter ihnen. Nur selten ist, wie es scheint aus Nachlässigkeit, der Diener nur mit einem Rosse gegenwärtig. Von den Bildern dieser Art haben vier unser Interesse in Anspruch zu nehmen:

A Overb. 515, 35. XXI, 1.

Kampf des Achilleus und Memnon; ihre Begleiter führen keine Namen.

B *Annal.* 1852 *tav.* B p. 56 ff. Conze, Vorlegebl. III, 1, 3.

Kampf des Achilleus und Hektor; Phoenix und Sarpedon warten den Ausgang des Kampfes ab.

C Revers des vorigen.

Kampf des Aias und Aineias, welche von dem zweiten Aias und Hippokles umgeben sind.

D *Annal.* 1866 *tav.* Q p. 275.

Aineias kämpft gegen einen Griechen, dem kein Name beigeschrieben ist. Die Knappen haben jeder nur ein Ross.

Der Kampf des Achilleus und Memnon in der Aithiopis ist bekannt. Befremden dagegen erregen B C. Wohl ist der Kampf des Achilleus und Hector in der Ilias hochberühmt und zu jeder Zeit

[1]) Grote, *history of Greece* II, 610 bezweifelt, dass in der Peloponnesos jemals Kriegswagen im Gebrauche waren. — [2]) Heydemann, gr. Vas. VII, 3. Benndorf, gr. und sic. Vas. XXX, 10. Collignon 182 (Inschriften Taf. IV, 2).

gefeiert; aber zugegen sind hier Phoinix und Sarpedon. In der Ilias kämpfen die Helden vor den Mauern Trojas fern von Griechen wie Troern. Sarpedon konnte ja schon gar nicht zugegen sein; denn schon Π 481—505 hören wir von seinem Tode. Derselbe Zweifel kehrt wieder in C. Den Namen Hippokles kennt die Ilias nicht, und von einem hervorragenden Zweikampfe zwischen Aias und Aineias weiss sie gleichfalls nichts zu erzählen. Und so hat sich denn Gerhard, Arch. Anz. 1856 p. 189* dazu entschlossen, diese beiden Darstellungen nicht sowohl in der Ilias zu suchen, als vielmehr sie auf sonstige epische Schilderungen, namentlich die Kyprien, zurückzuführen. Ihm folgt Michaelis, *annal.* 1862 p. 56—58, für C hauptsächlich auf den Namen Hippokles bauend. Diese Erklärung schien sich befestigen zu wollen. Heydemann, gr. Vas. p. 6 führt BC als Vasenbilder, die ihren Stoff aus den Kyprien entlehnt haben, auf; aber derselbe Heydemann hat sich auch zuerst von dieser Auffassung frei gemacht, indem er sie für heroisirte Genrebilder erklärt (*comment. Momms.* p. 177).

Der Name Hippokles kann zunächst nicht ins Gewicht fallen; denn wir wissen bereits, wie die Künstler die mit ἵππος zusammengesetzten Namen lieben (vgl. oben p. 496 f.). Wenn Heydemann a. O. p. 177, 55 meint, dieser Name sei vielleicht gar nicht in der epischen oder heroischen Literatur vorgekommen, so lässt sich viel bestimmter sagen, dass der Name lediglich auf Rechnung des Künstlers zu setzen ist, und dass derselbe, wenn wirklich in den Kyprien oder einem andern Epos ein Hippokles auftrat, gewiss nicht an diesen gedacht haben kann. Auch die Anwesenheit des Phoinix und Sarpedon beweist nichts; denn die ganze Scene des Bildes lässt sich ebensowenig aus den Kyprien wie aus der Ilias erklären. Offenbar haben sich die troischen Helden in die Kampfessitte, die der Maler kannte, fügen müssen; und wie geläufig diesem derartige Darstellungen waren, geht daraus hervor, dass er auch dem Herakles und Kyknos Knappen zutheilt.[1]) Ja hat er sich doch nicht gescheut, einmal den Theseus und Minotauros zwischen zwei Gefährten darzustellen, die mit dem Rosse an der Hand dem Kampfe zuschauen.[2]) Ein Typus wurde also auf verschiedene Scenen angewandt; erfunden wurde derselbe, wie ich in diesen Fällen mit Furtwängler (Dornauszieher p. 17) zu behaupten nicht anstehe, nicht fürs Epos, sondern für allgemeine Darstellungen und später erst auf das Mythische übertragen. Der Vorgang, der bei dieser Uebertragung in diesen und ähnlichen Scenen stattfand, kann im Allgemeinen doppelt gedacht werden:

1) der Maler will einen bestimmten Kampf darstellen und benutzt dazu das ihm geläufige Schema;

---

[1]) Heydemann, gr. Vas. I, 4. Collignon 198. — [2]) *Bull. Nap. N. S.* IV, 13.

2) er malt das Kampfschema und versieht es mit individualisirenden Namen; und zwar wählt er in diesem Falle entweder der Poesie nach zusammengehörige Namen aus, oder aber er stellt auch zwei Männer gegenüber, die in der Poesie nicht in besonderer Fehde sich bekämpft haben.

Das Kriterion, welcher Vorgang im bestimmten Falle anzunehmen sei, bietet der mehr oder minder genaue Anschluss an den Dichter auch in den Besonderheiten der Schilderung; doch wird es schwerlich gelingen, in jedem einzelnen Falle eine Entscheidung zu treffen.

Wenn nun Heydemann behauptet, bei allen diesen Darstellungen sei gar nicht an eine bestimmte heroische Scene zu denken und überhaupt nie gedacht worden, so muss dagegen erwidert werden, dass der Maler, wenn er den Achilleus mit Memnon oder Hektor kämpfend vorführte, gewiss an die hochberühmten Kämpfe der Epen gedacht und nur uns dieselben nach seiner Weise vorgeführt hat. Dass Sarpedon in B zugegen ist, darf nicht auffallen. Denn Hektor hatte einen Begleiter nöthig, und aus dem reichen Schatze troischer Helden wurde einer dem Hektor beigesellt. Daran, dass Sarpedon zur Zeit des Kampfes zwischen Achilleus und Hektor schon gefallen war, hat der Maler gar nicht gedacht und noch viel weniger überlegt, ob er mit Recht den Sarpedon dem Hektor zugesellte. Auch an dem jugendlichen Phoinix ist nach dem Gesagten kein Anstoss zu nehmen; er beweist vielmehr am allerschlagendsten die Richtigkeit unserer Auffassung. Die Genrescene, in welcher der Knappe ein Jüngling war, wurde durch Inschriften zu einer heroischen. Wenn so in A B der Maler unzweifelhaft an jene Kämpfe der Epen dachte, so hat er in C allerdings nur einen Troer und einen Griechen mit berühmten Namen gegenübergestellt; ähnlich ist es mit D, wo nur einem der beiden ein Name beigeschrieben ist.

II. Dieselbe Erscheinung zeigt sich in mehreren Bildern, in welchen um einen Todten gekämpft wird.

Unverkennbar sind zunächst die Anklänge an Homer in einem Bilde, in dem Hektor und Menelaos um den Leichnam des Euphorbos streiten (Verh. der Philologenvers. zu Hannover 1864. Salzmann, *fouilles de Kameiros*). Denn in der Ilias hat Menelaos den Euphorbos getödtet P 59 ff. Da er denselben spoliiren will, veranlasst Apollon den Hektor, gegen ihn zu ziehen. Da Hektor anstürmt, weicht Menelaos zurück. Zu Heydemanns Ansicht, der glaubt, dass hier blosser Zufall herrsche, kann ich mich schlechterdings nicht bekennen. Dass ein dreifacher Zufall gerade die drei Helden zusammenbringen soll, die in der Ilias erwähnt werden, ist doch mehr als unwahrscheinlich. Von einem Zweikampfe des Hektor und Menelaos ist allerdings dort keine Rede; aber doch ist es Hektor, der den Menelaos vom Leichnam des Euphorbos hinwegtreibt. Unser

Euphorbos muss demnach gleich dem homerischen sein, nach beabsichtigter Wahl und nicht durch Zufall.[1])

Nicht mit gleicher Sicherheit kann man über einige weitere Vasen urtheilen:

Gerhard AV. III, 192. Overb. p. 407. Hektor kämpft mit Diomedes; zu ihren Füssen liegt ein gefallener Bogenschütze, den der attische Maler Cκύθηc genannt hat, was für ihn soviel als Bogenschütz hiess. Homer gibt an, dass Diomedes den Agastrophos tödtete und sich dann gegen Hektor wandte. Er trifft denselben mit der Lanze und bringt ihn zu Falle. Hektor entflieht und Diomedes beraubt den Agastrophos der Rüstung (Λ 338—368). Möglich, dass dem Künstler der homerische Kampf vorschwebte, möglich aber auch, dass er nur einen Griechen und Troer gegenüberstellte, indem er die Namen beliebig wählte.

In gleichem Zweifel befinden wir uns bei zwei Vasen, die den Kampf des Aias und Hektor vorstellen:

1) München 53.

2) Gerhard AV. II, 190. Overb. 425, 55.[2])

In beiden Bildern liegt zu den Füssen der Kämpfenden ein Todter, den man allgemein Patroklos nennt; mit wie wenig Recht, ist aus dem Bisherigen ersichtlich. Auf beiden Seiten noch andere Kämpfer. Auch in diesen Bildern ist die Annahme keineswegs ausgeschlossen, dass der Künstler die Namen des Aias und Hektor deshalb wählte, weil er sich erinnerte, dass jene wirklich zusammen gekämpft hatten. Wenn aber in der Münchener Vase einem der Troer, wie es scheint, der Name Tydeus beigeschrieben ist, so zeigt dies die leichte Manier der Vasenmaler.[3])

Den letzten Bildern reiht sich treffend die von Overbeck p. 515, 36 erwähnte Darstellung eines Kampfes zwischen Hektor und Achilleus an, zu deren Füssen ein Todter liegt (abg. z. B. Millingen, *anc. uned. mon.* I, 4). Da Achilleus und Hektor in der Ilias nie um einen Todten kämpfen, und im Reverse des Bildes der todte Memnon von Eos davongeführt wird, so hat man trotz der Inschriften den Kampf des Achilleus und Memnon um des Antilochos Leiche zu erblicken

---

[1]) Vgl. Furtwängler, Dornauszieher p. 17: „Zur Erhöhung des Reizes sind die Namen Menelaos, Hektor und Euphorbos beigeschrieben, die der Künstler in einer, freilich etwas ungenauen, Reminiscenz an Homer hinzugefügt zu haben scheint". — [2]) Mit dieser Vase ist die von Gerhard AV. II p. 88, 34 f. erwähnte identisch, da die Beschreibung des Averses sowie die Inschrift Cτροῖβος καλός mit unserer Vase übereinstimmt. Wenn aber als Inhalt des Reversbildes „Abzug gefangener Troer" angegeben wird, so ist dies ungenau und unzweifelhaft falsch. — [3]) Wenn in beiden Vasen auf Seiten des Aias ein Bogenschütze in „phrygischer Tracht" kämpft, so wird bekanntlich mit dieser Tracht in der älteren Vasenmalerei gar nicht der Betreffende als Troer gekennzeichnet. Die Annahme einer Vertauschung beider Namen, wie sie Overbeck für das zweite Vasenbild will, ist darum unzulässig.

geglaubt, indem man einen Schreibfehler des Malers annahm; eine Ansicht, für die besonders die sorgfältige Zeichnung der Vase sprechen könnte. Nach allem bisher Ermittelten ist aber ein solcher Schreibfehler weit unwahrscheinlicher als eine beliebige Ausstattung einer allgemeinen Scene mit einzelnen Heroennamen. Die Krieger sollten einen Namen haben; der berühmteste Zweikampf war der des Achilleus mit Hektor; und so wurden diese Namen ruhig beigeschrieben, ohne weiteres Besinnen: ein neues Beispiel, wie gedankenlos man mit den Inschriften wirthschaftete.

Den bisherigen sfgn. Vasenbildern weiss ich nur ein rfgs. an die Seite zu stellen: Overb. 427, 87. XVIII, 3. Ueber einem Todten, der den Namen Patroklos führt, kämpfen Aias und Aineias; dem Aineias steht helfend zur Seite ein anderer Krieger mit Namen Hippasos; den Aias unterstützt Diomedes. Es ist der in der Ilias beschriebene Kampf um den todten Patroklos dargestellt. Dort wird ein eigentlicher Kampf zwischen Aias und Aineias nicht erwähnt, wohl aber sind grade sie es, die sich nächst Menelaos und Hektor auszeichnen. P 322 treibt Apollon den Aineias in den Kampf, und bald tödtet dieser den Leiokritos, um dessen Leichnam sich ein grosser Streit erhebt. Aias, der Vorkämpfer beim Patroklos, wehrt die Troer ab (vgl. v. 491. 513. 758). Die beiden Aias werden v. 507 erwähnt, und v. 531 ff. müssen vor ihnen Hektor, Aineias und Chromios zurückweichen. Sonach würde also der Kampf der beiden Helden auf dem Vasenbilde sich allenfalls mit der Ilias vereinbaren lassen, nicht so die Namen der anderen Helden. Diomedes wird in P gar nicht erwähnt, und Hippasos existirt nur als Vatername einiger Helden. Es ist genau der gleiche Vorgang wie bei der Darstellung der Leichenspiele des Patroklos. In unserem Bilde hilft Diomedes den Patroklos vertheidigen, dort fuhren Odysseus und Automedon mit. Dort waren ferner der Ilias unbekannte Helden, Damasippos und Hippomedon, hier tritt wieder ein mit ἵππος zusammengesetzter Name auf. Wenn wir aber dieses Bild zu den heroisirten rechnen, so geschieht dies deswegen, weil wir ohne Inschriften einen der vielen typischen Zweikämpfe um einen Gefallenen hätten, die man nicht alle zu deuten unternehmen soll, weil dieses Bild sich durch keinen charakteristischen Einzelzug unterscheidet, und endlich, weil auf derselben Vase auch ein anderes Bild allgemeiner Art durch Inschriften individualisirt ist (vgl. unten p. 547).

III. Einen dritten Typus bilden diejenigen Scenen, in denen einem Fliehenden Hülfe gebracht wird. Eine sehr grosse Anzahl solcher Scenen befinden sich wieder auf korinthischen Gefässen; jedoch sind nur selten Namen beigeschrieben. Indem ich einige unsichere bei Seite lasse[1]), führe ich hier nur das *Mon.* II, 38 a. *Mus.*

[1]) So die *bull.* 1865 p. 142 f. erwähnte Vase, auf der der Name des

Greg. II, 9, 3 a publicirte Bild an, in welchem Aias mit gezückter Lanze auf Hektor eindringt, dem Aineias zu Hülfe eilt. In der Ilias suchen wir vergeblich eine Schilderung, der das Vasenbild entspräche. Allerdings verzeichnet sie zwei Kämpfe, von denen wir den in H beschriebenen bereits in zwei Vasenbildern wiederfanden (s. o. p. 517. 519); der andere ist Ξ 402 ff. geschildert: Hektor hat fruchtlos seinen Speer entsendet; da er entweichen will, trifft ihn Aias mit einem Feldsteine. Hektor stürzt nieder, und nur durch die vereinte Anstrengung troischer Helden, darunter des Aineias, wird er davongetragen. Wenn wir so eine genaue Uebereinstimmung vermissen, so fragt es sich nur, ob wir Heydemann folgen dürfen, der grade bei diesem Vasenbilde sagt: „an eine bestimmte heroische Darstellung ist dabei nicht zu denken und überhaupt nicht gedacht worden". Es soll also vollständige Erfindung des Künstlers da sein und kein Anklang ans Epos sich wiederfinden. Allein ich kann nicht zugeben, dass der Maler so ohne weiteres einer fliehenden Person den Namen Hektor beischrieb. Schon Abeken hat annähernd das Richtige getroffen, indem er *annal.* 1836 p. 306 meint, dass eben einer jener Kämpfe der Ilias dargestellt sei, ohne dass der Künstler sich an Einzelheiten band. Indem nämlich der Künstler einen jener typischen Kämpfe, in denen einem Fliehenden ein anderer zu Hülfe eilt, malte und ihn mit Inschriften versah, muss er wenigstens das im Gedächtnisse gehabt haben, dass Hektor einmal durch Aias zu Schaden kam. Die Scene des Homer musste seinem Bilde angepasst werden, und mit demselben Rechte, mit dem wir den Kampf des Achilleus und Memnon (oben A) auf die Aithiopis zurückführten, dürfen wir diesen auf die Ilias, am besten auf die Erzählung, wie sie sich in Ξ findet, zurückführen. Der Unterschied von C, wo der Maler willkürliche Namen gewählt hatte, liegt vor allem darin, dass hier Hektor flieht, während dort einfach zwei Kämpfer gegenübergestellt waren.

§ 6. Rüstung, Abschied, Rückkehr.

Ueberaus häufig sind in der Vasenmalerei Rüstungen von Kriegern, ihr Auszug, Abschied oder auch ihr Empfang bei der Rückkehr dargestellt. Jede einzelne Scene auf die Heroenwelt zu beziehen und auf einzelne Personen zu deuten ist verfehlt, und schon längst hat man davon Abstand genommen. Uns gehen hier natürlich nur diejenigen an, die in Beziehung zum troischen Sagenkreise stehen oder denen wenigstens Namen von Helden dieses Sagenkreises beigeschrieben sind. Abweichend von unserer gewöhnlichen Anordnung müssen wir aber nicht bloss Bildwerke, die homerische

Angreifers nicht mit Sicherheit zu lesen ist, sowie Br. M. 832 (attisch) wo über drei Kriegern der Name Meneleos steht.

Scenen darstellen, sondern auch diejenigen, die in den Bereich der übrigen Epen fallen, des Zusammenhanges wegen hier betrachten. In Bezug auf poetische Quellen ist, wie wir sehen werden, nur ein Urtheil möglich, dass nämlich mit geringen Ausnahmen dergleichen Quellen diesen Bildern nicht zu Grunde liegen. Das freie Schaffen der Künstler hat sich hier in hohem Grade geltend gemacht, und zwei Gesichtspunkte, die jedoch im einzelnen Falle nicht scharf zu trennen sind, treten deutlich hervor. Einmal hat der Künstler auch hier bestimmten überlieferten Typen, die, ohne Bezug auf mythische Ereignisse ausgebildet waren, durch Hinzufügung von Namen individuelles Leben verliehen (vgl. oben p. 538). Enge verwachsen damit ist der zweite Gesichtspunkt, dass nämlich der Maler für beliebte Helden eine Situation fingirt und die überlieferten Typen zwar benutzt, aber mit besonderer Berücksichtigung der individuellen Verhältnisse sie für den einzelnen Fall ausbildet. So gut wie griechische Krieger Abschied von ihren Eltern nahmen, ebenso wurden die Helden gedacht; der athenische Hoplit rüstete sich zum Kampfe, die Helden mussten desgleichen thun. Freudiger Empfang seitens der Eltern erwartete jeden, der glücklich nach längerer Abwesenheit zurückkehrte: warum sollte man nicht auch einmal dem Kastor und Polydeukes denselben frohen Empfang zu Theil werden lassen?

Von hohem Werthe ist eine sfge. Vase, welche uns die

Rüstung des Achilleus

in Gegenwart seiner Eltern und seines Sohnes (alle mit Namensbeischrift) vorführt. Die Vase befindet sich in Athen, Collignon 231; ist abgebildet Rangabé, *aux amis de l'antiquité hommage du comité des antiquaires d'Athènes,* Paris 1869, ferner Heydemann, gr. Vas. VI, 4 und Conze, Vorlegebl. II, 6, 1.

Zu dieser Scene irgend einen bestimmten Moment, der in der Poesie gegeben wäre, zu suchen, ist unmöglich, da die Vereinigung dieser vier Personen der Sage gemäss gar nicht denkbar ist. Eine der vielen Scenen, in welchen ein Krieger inmitten seiner Familie sich zum Kampfe rüstet, hat der Maler hier auf den Achilleus übertragen, der in gleicher Weise sich rüstet und von den Seinen Abschied nimmt. Die besondere Erfindung besteht eben darin, dass — gegen den Mythos — alle Lieben um den Ausziehenden geschart sind. Dadurch kommt ein gemüthvoller Zug in den äusserlichen Vorgang.

Ebensowenig liegt der

Rüstung Hektors

in dem rfgn. Bilde Overb. 400, 22 ein bestimmtes Ereigniss zu Grunde. Die Vase befindet sich in München, Nr. 378, ist abgebildet von Gerhard, AV. III, 188 und Panofka, Namen der Vasenmaler IV, 1. 2. Der jugendliche, bartlose Hektor, schon gerüstet mit den

Beinschienen, ist eben damit beschäftigt, den Harnisch vorne auf der Brust zu befestigen. Er hört, den Kopf etwas senkend, auf die Worte des Vaters, der die rechte Hand belehrend erhebt. Auf der andern Seite steht Hekabe Helm, Lanze und Schild für den Sohn bereit haltend. Die grosse Jugend Hektors, der mehr Knabe als Mann ist, und der Knotenstock, den Priamos führt, während ihm doch das Scepter zukam, machen es unzweifelhaft, dass der Maler einer allgemeinen Scene dadurch heroische Bedeutung verlieh, dass er die Personen mit Namen versah.

In einer chalkidischen und in einer korinthischen Vase wird uns der

Auszug Hektors

und anderer Troer vorgeführt. Eine kurze Beschreibung wird genügen, um zu zeigen, dass ein poetischer Anlass zu der Herstellung dieser Scenen nicht existirt.

1. Die chalkidische Vase ist publicirt Gerhard, AV. IV, 322.[1])

Rund um den Bauch des Gefässes läuft die Darstellung, in deren Mitte wir den gerüsteten Hektor von seiner Gattin Andromache Abschied nehmen sehen. Hinter ihm wartet Kebriones auf einem Pferde sitzend, ungerüstet, jugendlich, in der Rechten einen Stecken haltend; er ist genügend als Bursche des Hektor gekennzeichnet, dessen Pferd er am Zügel hält. Wie Hektor sich von seiner Gattin verabschiedet, so auch Paris von der Helena, die indess den Kopf rückwärts wendet. Hinter ihr ein bärtiger Mann, der gleichfalls rückwärts schaut auf die reitenden Jünglinge, die dem Kebriones folgen. Zwischen letzteren und den Reitern ein bärtiger, nackter Mann, dessen vorgestreckte Arme und eingebogene Kniee ihn als eilig davonlaufend bezeichnen. Von poetischer Quelle ist hier nichts zu verspüren, und nicht einmal das dürfen wir Gerhard zugeben, dass dem Künstler vorwiegend das sechste Buch der Ilias vorgeschwebt habe. Für denjenigen, der von Kindesbeinen an in den homerischen Sagen wohl unterrichtet war, lag es nur zu nahe, einen Auszug troischer Helden darzustellen.[2])

2. Das korinthische Gefäss ist abgebildet *mon.* 1855, Taf. XX. Conze, Vorlegebl. III, 1. Vgl. *annal.* 1855, p. 67—74. Brunn, troische Miscellen p. 75.

Hektor nimmt Abschied von seinen Eltern; ihn erwartet auf dem Viergespann sein Wagenlenker Kebriones. Zur Seite der Ross-

[1]) Kurz erwähnt und beschrieben Arch. Anz. 1847 p. 24*, 22. Overbeck 403, 23. — [2]) Rüstung und Auszug von Kriegern haben wir auch auf der chalkidischen Vase Gerhard, AV. III, 190, 1 (Overb. p. 402, 7 b). Den beigeschriebenen Namen suchte Gerhard symbolische Bedeutung zu verleihen und dadurch das Bild auf den Auszug des Hektor und Paris zu deuten. Obwohl auch Brunn, Troische Miscellen p. 76 die Erklärung Gerhards billigt, kann ich nur eine Scene ganz allgemeiner Art erkennen. Vgl. Jahn, Münchener Vasen p. CXIX, 871.

redet Hippomachos mit zwei Jungfrauen, um Abschied von ihnen zu nehmen. Vor den Pferden stehen zwei weitere Jungfrauen Kianis und Aino (Αἰνώ).[1]) Hinter Kebriones ein Krieger zu Fuss[2]) und ein Berittener, ein zweites Ross am Zügel führend. Neben dem Rosse Deiphonos[3]); Polyxena und Kassandra schliessen das Bild ab.

Ein Auszug der Troer aus Ilion ist also dargestellt. Die Namen Kianis, Aino, Deiphonos und Hippomachos hat der Künstler, ohne Bezug auf literarische Tradition zu nehmen, selbständig hinzugefügt.[4]) Im Verhältnisse zu den Epen haben wir also hier vollständig freie Phantasieschöpfung.

Auszug des Demophon und Akamas.

Gerhard etr. und kamp. Vasen 12. Berlin 651.

Demophon und Akamas halten jeder ein Ross am Zügel.[5]) Man braucht heute nicht auf die Auseinandersetzung Gerhards zurückzukommen; auch dürfen wir gar nicht fragen, ob der Auszug der Helden nach Troja gemeint ist. Dem attischen Maler Exekias lag daran, uns seine Helden vorzuführen. Derartige mythische Genrebilder scheint er überhaupt geliebt zu haben. So stellt er den Aias mit Achilleus würfelnd dar[6]); den Dionysos, der sich vom Oinopion bedienen lässt[7]); den Empfang des Kastor und Polydeukes seitens ihrer Eltern[8]); möglicher Weise ist auch eine andere Vase von Exekias gemalt, in der Kastor und Polydeukes beide zu Pferde von Tyndaros Abschied nehmen; hinter ihnen steht ihre Schwester Philonoe.[9]) Auch hier ist es unthunlich zu fragen, zu welchem

[1]) So ist doch wohl zu lesen. Vgl. Savelsberg *de digammi immutationibus* I p. 26. — [2]) Der Name Ξάνθος kommt wohl dem einen Rosse zu, wie ein anderes am Viergespanne den Namen Κόραξ trägt. Dafür spricht auch, dass der Name vom Krieger abgewandt geschrieben steht. Im übrigen sind alle Personen benannt, mit Ausnahme der beiden Frauen vor Hippomachos und des berittenen Knappen, denen Namen zu geben schon der Raum verbot. — [3]) Sollte auf der Vase selbst vielleicht statt des vermeintlichen ν ein β stehen? — [4]) Hippomachos in der Ilias Μ 188 f. erwähnt:

υἱὸν δ' Ἀντιμάχοιο Λεοντεὺς, ὄζον Ἄρηος
Ἱππόμαχον βάλε δουρὶ κατὰ ζωστῆρα τυχήσας,

Gewiss hat der Maler nicht an diesen Hippomachos gedacht; vgl. über die mit -ιππος zusammengesetzten Namen oben p. 496. Für den Namen Ξάνθος, wenn es feststände, dass dem Krieger der Name zukäme, könnte man mit Braun an die Verse der Ilias Ε 152—158 erinnern, in denen Xanthos und Thoon, die einzigen Söhne und Erben des alten Phainops, durch Diomedes fallen. Aber gerade die so nebensächliche Bedeutung würde es für den Xanthos wie für den Hippomachos unzweifelhaft machen, dass sie nicht die Troer der Ilias sind. — [5]) Die Rosse heissen Φάλιος und Καλιφόρα; letzteren Namen hat Exekias auch Gerhard, AV. II, 107 gebraucht. — [6]) Overb. XIV, 4. — [7]) Gerhard, AV. III, 206. — [8]) Revers des Bildes mit den Würfelspielern *mon.* II, 22 = Conze, Vorlegebl. IV, 9, 1 a. — [9]) Br. M. 584*. Eine ungenaue Beschreibung und falsche Deutung dieses Bildes gab Panofka, Arch. Anz. 1847 p. 24*, 19a.

Unternehmen die Helden ausziehen wollen, ebensowenig wie wir bei dem Empfang der Dioscuren fragen dürfen, woher die Helden kommen. Reizend ist das letzte Bild in seiner Durchführung: Kastor und sein Bruder sind glücklich heimgekehrt. An Polydeukes springt sein Hund empor, froh seinen Herrn wiederzusehen; Kastor führt sein Ross noch am Zügel, das von Tyndareus gestreichelt wird. Er wendet sich um zu seiner Mutter Leda. Ein Sklave bringt Sessel und Salbfläschchen herbei. Die Helden der Sage wurden also wie gewöhnliche Menschenkinder gedacht und in ähnliche Situation versetzt.

Auszug des Aias und Teukros.

Overb. 276, 1. XIII, 7.

Auf seinen Stab gelehnt steht ein kahlköpfiger Alter tief trauernd vor seinem gewappneten Sohn. Hinter beiden eine Frau, die das Gewand erhebt, um die Thränen zu trocknen. Leichter erträgt den Abschied ein zweiter Jüngling, mit Hut und Lanze bewaffnet, den Reisesack auf dem Rücken, im Weggehen sich noch einmal umblickend. Ueber seinem Haupte steht Τελαμών, über dem Alten Τεῦκρος; offenbar hat eine Vertauschung der beiden Namen stattgefunden. Neben dem vollgerüsteten Krieger steht richtig Aias. Es ist nicht schwer einzusehen, dass wir auch hier eine heroisirte Scene haben. Hätte der Künstler unabhängig von den alten Typen einen Abschied des Aias und Teukros malen wollen, sicher hätte er dem letzteren den Bogen in die Hand gegeben. Allein jetzt nahm er eine beliebige Scene und setzte den Personen Namen hinzu und machte so daraus den Abschied des Aias und Teukros, insofern ganz passend, als diese sich von ihren Eltern verabschiedeten, um gen Troja zu ziehen, wo der eine durch Selbstmord unterging. Der gewappnete Krieger ist grösser als sein Begleiter. Als Grund hat Welcker angegeben, dass Teukros ein Bastard des Telamon ist; deshalb soll ihm auch der Abschied leichter fallen. Allein hier hilft uns eine andere Beobachtung besser. Denken wir uns das Bild ohne Namen, so würden wir dasselbe auf den Abschied eines Hopliten von seinen Eltern deuten; derjenige aber, der den Reisesack trägt, wäre sein Diener. Wir wissen, dass jeder attische Hoplit im Kriege seinen σκευοφόρος ὑπερέτης (θεράπων bei Homer) hatte, ebenso wie jeden Reiter ein Pferdeknecht begleitete. Dass nun hier der Krieger eine stattlichere Figur ist als der Diener, wird nicht befremden. Zugleich aber wird deutlich, welches der Ausgangspunkt des attischen Malers bei seinem heroisirten Bilde war.

Die gleiche Zusammenstellung des vollgerüsteten Herrn und des Dieners mit wesentlich anderer Tracht kehrt oft wieder. Meist trägt letzterer Hut, Chiton und Lanze; nicht selten sind die beiden

Die Inschrift Ὀνήτωρ καλός weist vielleicht auf den Exekias hin, welcher auf der anderen Vase Overb. XIV, 4 Ὀνητορίδης καλός schrieb.

noch mehr unterschieden, insofern der Begleiter mit Stiefeln versehen ist und statt einer Lanze deren zwei trägt. Die folgenden Beispiele, deren Zahl sich wohl leicht erhöhen liesse, zeigen, wie sehr diese Art und Weise in die Malerei übergegangen war.

Overb. XXVI, 13 folgt einem bärtigen Krieger (Demophon), der mit Panzer, Helm und einer Lanze bewaffnet ist, ein unbärtiger Jüngling (Akamas) im Chiton, Helm und mit zwei Lanzen.

Millingen *anc. uned. mon. pl.* 22 = D'Hancarville III, 23 *ed.* David. Hinter den beiden kämpfenden Kriegern stehen ihre Begleiter, ohne wie jene mit dem Panzer bekleidet zu sein, und ohne am Kampfe Antheil zu nehmen.

Gerhard AV. III, 164. Zwei Jünglinge kämpfen mit einer Amazone, der eine nackt, nur mit Schwert, Schild und Helm, der andere mit Chlamys, Stiefeln und Hut.

Noël des Vergers Étrurie Taf. 38 = Brunn Vorlegebl. Nr. 12. Achilleus sowie Patroklos (oder Phoinix?) gerüstet mit Schild, Helm, Lanze. Achilleus trägt dazu den Panzer, sein Genosse den Chiton.

Der volle Unterschied, so dass der Begleiter Chlamys (oder Chiton) und Petasos trägt, an den Füssen mit Stiefeln versehen ist und zwei Lanzen hält, ist in folgenden drei Vasen ausgedrückt:

1. Benndorf gr. und sic. Vas. Taf. 39. Dem Krieger reicht sein Weib als letztes Stück der Rüstung das Schwert, indess sie mit der anderen Hand das Gewand zum Gesichte führt, um ihre Thränen zu trocknen. An den Arm des Vaters hängt sich sein kleiner Sohn wie um ihn zurückzuhalten. Aber hinter ihm wartet schon sein Begleiter; er ist offenbar nur Nebensache; die Thränen gelten nicht ihm, sondern seinem Gebieter, dem er in den Kampf folgt.

2. *Annal.* 1870 *tav.* H. I. Auch auf den beiden Bildern dieser Vase ist der Gerüstete weit mehr im Vordergrunde; ihm gilt der Abschiedstrank, indess der andere auf ihn warten muss.

3. Die beiden Bilder der Kodrosschale zeigen als Krieger Aias und Phorbas, während Menestheus und Theseus in der Tracht sind, die sonst den Dienern zukommt. Das eine Bild weicht insofern von den früheren ab, als Theseus, der Protagonist, die Chlamys trägt. Dies allein würde beweisen, dass kein heroisirter Genreabschied vorliegt; anderes kommt hinzu (vgl. unten p. 547).

Mehrere Vasenbilder hat Brunn[1]) auf den

Abschied des Achilleus

bezogen, wie mir scheint, mit wenig Glück.

1. Overb. 464, 132. XX, 1. Hermes hat einem Krieger die Rüstung dargereicht, in die derselbe eingeschlagen hat. Hinter dem Krieger steht eine Frau, die Brunn Thetis nennt. Er meint (p. 64), jeder unbefangene Blick werde in des Kriegers glänzender Erscheinung

[1]) Troische Miscellen p. 61 ff.

sofort die Gestalt des Achilleus erkennen. Die Erscheinung würde gewiss für Achilleus sehr gut passen, aber es würde doch zu weit führen, wollten wir in jedem stattlichen Krieger den Achilleus erkennen. Ohne eine bessere Deutung geben zu können, muss ich gegen Brunn behaupten, dass hier durch nichts der Abschied des Achilleus aus seiner Heimath bestimmt angedeutet ist.

2. Overb. 428, 58. XVIII, 2. Antilochos besteigt den von Phoinix gelenkten Wagen; vor demselben steht Achilleus, der das Handgelenk des Nestor umfasst hält; neben den Pferden eilt Iris zu Phoinix und Antilochos hin, sich zu Achilleus umwendend, den sie offenbar erwartet, um ihn bei der Wegfahrt zu begleiten. Overbeck hatte die Darstellung auf die Meldung vom Tode des Patroklos an Achilleus bezogen, ohne Zweifel mit Unrecht. Ebensowenig aber scheint mir die Deutung Brunns genügen zu können, nach welcher Achilleus dem Nestor das Versprechen geben soll, ihm in den Krieg zu folgen. Bei einem Abschiede aus seiner Heimath würden wir die Mutter, den Vater oder Grossvater gegenwärtig wünschen. Auch Patroklos fehlt, der doch mit Achilleus auszog. Allein die Deutung beruht auf einer Verkennung der Situation. Wenn nicht alles trügt, haben wir den Abschied des Achilleus und Antilochos von Nestor zu erkennen. Indess Antilochos schon den Wagen besteigt, gibt Achilleus dem Nestor das Versprechen, seinen Sohn zu beschützen und jede Gefahr von ihm fern zu halten. Seiner harrt Iris, und bald wird das Gespann die Helden davonführen. Der greise Nestor allein bleibt zurück. Es kann also nur an einen Auszug der beiden zu irgend einem Kampfe gedacht werden. Poetische Schilderung eines Ereignisses liegt jedoch nicht zu Grunde. Da die beiden Freunde zum Kampfe ausziehen, in dem Memnon fällt, zog Nestor auch in den Kampf, und da er in Gefahr war, rettete ihn der Sohn durch Aufopferung des eigenen Lebens. So wenigstens erzählt Pindar (P. 6, 28), und Welcker hat die Vermuthung aufgestellt, dass dieser Zug von Pindar dem Epos entnommen sei (ep. Cycl. II, 174). Mag sich dies nun so verhalten oder nicht, wir kennen die Art und Weise, in der Künstler Abschiedsscenen zu bilden verstehen. Denn nach meiner Meinung ist auch dieses Bild nicht besonders für unsere Helden gemalt, sondern die allgemeine Scene heroisirt, da sonst immerhin es befremdlich sein würde, Achilleus und Antilochos ohne Nestor zum Kampfe ausziehen zu sehen.

Die Abschiedsdarstellungen der Kodrosschale.

Schon oben wurde die Kodrosschale erwähnt; auch ihre Bilder hat Heydemann zu den heroisirten Genrebildern gerechnet. Die Bilder sollen zwei einfache Abschiedsscenen jugendlicher Söhne darstellen und nur durch heroische Inschriften der Alltäglichkeit entrückt worden seien. Diese Ansicht indessen wird durch die Darstellungen selbst schlagend widerlegt. In der einen steht Theseus

zwischen Medeia und Aigeus und nimmt von letzterem Abschied. Medeia wendet sich zu Phorbas wie um ihn anzutreiben. Hinter diesem steht Aithra verhüllt. Es bietet sich für dies Bild eine treffliche Erklärung. Wir wissen [1]), dass Theseus auf den Rath der Medeia auf Abenteuer ausgesandt wurde; Phorbas ist sein Begleiter. Aithra steht hier im Hintergrunde; sie ist verhüllt und damit wird ihre Trauer angedeutet; sie ahnt die List des fremden Weibes, das ihrem Sohne Unheil bereiten will. Diese höchst individuellen Verhältnisse sind in durchaus charakteristischer Weise ausgedrückt, während die Haltung der einzelnen Figuren bei einer allgemeinen Scene schwer erklärlich sein würde. Das Einzige, was Heydemann einwendet, ist, dass Medeia nach allgemeinem Schema einen Helm bereit halte, während doch Theseus schon einen Petasos auf dem Kopfe habe. Freilich für den Theseus ist der Helm nicht bestimmt; dass Medeia ihn aber für den Phorbas, dem sie auch zugekehrt ist, bereit halten muss, ist aus dem, was oben (p. 545 f.) über das Kostüm gesagt worden ist, vollkommen klar. Die Gestalt der Aithra endlich scheint mir entscheidend zu sein. Ich glaube nicht, dass eine verhüllte Frau in ähnlichen Scenen sich wiederfindet, ohne auch direkten Antheil zu nehmen, indess hier Aithra blosse Zuschauerin ist.

Im anderen Bilde nimmt Aias Abschied von einem Alten; Athena führt den Menestheus zu ihm, diesen durch eine Handbewegung zur Eile ermunternd. Er hat von der Melite, der Vertreterin des Landes, Abschied genommen, und diese blickt ihm wehmüthig nach. Das Charakteristische dieses Bildes liegt in der Athena. Sie hat hier sichtlichen Antheil daran, dass der Jüngling auszieht; bei gewöhnlichen Abschiedsscenen pflegt sie doch nicht gegenwärtig zu sein; hier dagegen ist ihre Anwesenheit trefflich motivirt; sie schickt den Bürger der Stadt, der sie den Namen gegeben hat, aus, damit er sich vor Trojas Mauern Ruhm erwerbe. Sie führt ihn zu Aias, dem salaminischen Helden, der neben Menestheus, Demophon und Akamas das Volk der Athener vor Troja vertrat. So ist die Darstellung in sich abgerundet. Nur der Name Λύκος(?), der dem Alten gegeben wird, ist auffällig; wir würden etwa den Telamon erwarten. Aber dieselbe Schwierigkeit bleibt, wenn wir annehmen, der Vase seien nachträglich erst die Inschriften hinzugefügt. Niemals hat der Künstler ins Blaue gegriffen und ganz beliebige Namen gewählt; in den noch zu besprechenden Bildern, auf denen die Abschiedsspende dargestellt ist, sehen wir immer zusammengehörige Namen gewählt, und dasselbe war in allen bisherigen der Fall. Hat aber der Name Lykos keine besondere Bedeutung, so werden wir sagen müssen, dass der Künstler, der den Auszug des Aias und

[1]) *Mythogr. Vat.* 48. Vgl. Jahn, Arch. Aufs. p. 185. Michaelis, Arch. Zeit. 1877, p. 76 f.

Menestheus in der üblichen Weise darstellen wollte, nicht den passenden Namen für den Vertreter der Zurückbleibenden fand und deshalb beliebig ihn benannte, ähnlich den oben p. 514 aufgezählten Fällen. Jedenfalls scheint mir so viel klar zu sein, dass der Künstler diese beiden Bilder eigens für die betreffenden Scenen componirte und nicht beliebigen Scenen durch Inschriften höhere Bedeutung verlieh.

Eine andere Form des Abschiedes führen uns diejenigen Scenen vor, in denen einem Jünglinge oder Manne der gefüllte Becher dargereicht wird oder der Labetrunk in den vorgehaltenen Becher eingegossen wird.

Stephani hat jüngst diese Bildwerke einer genaueren Besprechung unterworfen (*CR.* 1873 p. 109—244), die manches richtige enthält, ohne dass ich Stephani in allem einzelnen zustimmen könnte. Vor allem betont Stephani als den Grundgedanken des Ganzen immer wieder die σπονδή, die religiöse Handlung des Ausgiessens eines Theiles der Flüssigkeit auf den Erdboden, den Heerd oder einen Götteraltar, die der Jüngling oder Mann in der Mitte der Familie beim Abschiede vornimmt, um die Gunst der Götter für das Unternehmen zu gewinnen und um erfolgreiche Rückkehr zu erbitten oder auch in einigen wenigen Fällen für die glückliche Heimkehr zu danken. Wie die σπονδή der Grundgedanke bei den Scenen, die uns Sterbliche vorführen, sein soll, so auch bei den Göttern, auf die die Gebräuche der Menschen übertragen würden. Ohne Zweifel, meint Stephani, denke auf diese Weise jeder Gott sich gegen die Missgunst der übrigen, namentlich derer, welche ihn noch an Macht überragten, zu schützen und um Gewährung freundlicher Gesinnung und Fernhaltung von Missgunst zu bitten (p. 116. 197). Nun ist es allerdings wahr, dass wir in manchen der zahlreichen Darstellungen den heiligen Akt der σπονδή uns vorgeführt finden[1]), und ebensowenig soll geleugnet werden, dass man, um die Gunst der Götter zu erlangen, ihnen spendete, was besonders passend dann war, wenn der Betreffende zu einem Unternehmen, sei es kriegerischer oder friedlicher Art, sich von den Seinen verabschiedete; andererseits aber steht soviel fest, dass in den meisten der in Rede stehenden Vasenbilder die σπονδή durchaus zurücktritt. Die Auffassung Stephanis hängt wesentlich zusammen mit dem Momente, den er in den meisten Darstellungen vorgeführt findet. Unzweifelhaft ist es richtig, dass es sich in den meisten um den Abschied von den Angehörigen auf längere oder kürzere Zeit handelt; aber Stephani geht zu weit, er möchte am liebsten diesen Moment in allen finden und den Empfang bei der Rückkehr gar nicht oder doch nur in einigen wenigen Fällen erkennen (p. 252). Von einer Situation, in der weder der Auszug noch auch die Rückkehr nach

[1]) Die herabfliessende Flüssigkeit selbst ist sichtbar z. B. Neapel 3137. Petersburg 1691. 1718.

glücklich vollbrachter That dargestellt sein kann, spricht er gar nicht, und doch, glaube ich, müssen so eine Reihe der Vasenbilder gedeutet werden, wie z. B. das Innenbild der Brygosschale mit der Iliupersis, welches uns die Briseis vorführt, wie sie einem sitzenden Greise den hingehaltenen Becher füllt. Es ist freilich auch hier nicht schwer, einen Moment zu erfinden, in dem das von Stephani Vorgebrachte passen würde: etwa Phoinix oder Nestor, der noch auf troischem Boden den letzten Trank nimmt, um heim ins vielgeliebte Vaterland zu fahren und die Götter um glückliche Heimkehr zu bitten. Allein ich meine, hier ist nichts, was uns auf solche Auffassung führen müsste, und wir werden uns begnügen müssen, einen Augenblick zu erkennen, in dem abgesehen von Auszug oder Rückkehr Briseis dem Alten, den Heydemann Peleus nennt, einen Trank darreicht. Ein gleiches ist besonders bei den Göttern der Fall, denen einzeln oder im grösseren Kreise versammelt der Becher gefüllt wird.

Andere Bildwerke sind unzweifelhaft auf den Moment der Rückkehr bezüglich, und ich rechne dahin eine grössere Anzahl als Stephani geneigt ist. Er weiss freilich manchmal durch seine Interpretation eine solche Deutung zu geben, die ich unmöglich anerkennen kann. Es möge hier ein Beispiel folgen:

Inghirami *vas. fitt.* 364 stellt uns den Theseus dar, der den schon bezwungenen Stier mit sich führt. Ihn umgeben Aigeus und Aithra, welche in ihren Händen die Schale und Kanne hält, wie Stephani urtheilt, ohne Zweifel deshalb, 'weil sie ihm nach allgemeiner Familiensitte vor seinem Auszug zu dem gefahrvollen Unternehmen in Gegenwart des Vaters diesen frommen Dienst geleistet und ihn dann bei seiner Heldenthat begleitet hat'. Allein es liegt doch nichts näher, als hier den Augenblick zu erkennen, in dem Aithra den siegreichen Sohn empfängt und bewirthet.

Lassen sich also diese drei Scenen des Abschieds, der Rückkehr und eines man möchte sagen gelegentlichen Trankes unterscheiden, so kommen wir auf die obige Frage über die σπονδή zurück. Ist der Abschied dargestellt, so mag man die Götter um Segen für das Unternehmen bitten, die Spende bei der Ankunft mag den Göttern Dank bedeuten, aber wie steht es bei der dritten Klasse von Monumenten, die weder Auszug noch Rückkehr darstellen? Lässt sich auch hier die σπονδή als Hauptsache erkennen? Ich denke nein. Aber warum wollen wir denn mehr in den Bildwerken lesen als sie uns selbst an die Hand geben? Können wir uns nicht begnügen, einfach die Bewirthung, das Darreichen des Trankes zu sehen, wie ja auch heute nach allgemein verbreiteter Sitte dem Weggehenden ein letztes Glas gefüllt wird, und der Ankommende mit Speise und Trank bewirthet wird? Verstärkt wird diese Auffassung durch die Darstellungen, in denen Göttern der Becher gereicht wird. Wo ist denn der Beweis, dass auch hier die σπονδή der Grundgedanke ist, eine Bitte an die übrigen Götter, ihnen geneigte Gesinnung zu be-

wahren? Werden wir nicht vielmehr sagen, dass wir dieselben sich laben sehen an dem Tranke, der nur ihnen bescheert ist?[1])

Doch ich fürchte fast zu weit von dem mir vorgesteckten Ziele abgegangen zu sein, die Vasenbilder auf ihre Abhängigkeit von poetischen Quellen hin zu untersuchen. Schon Stephani (p. 118 ff.) hat bemerkt, dass diese Credenzungsscenen, um einen Ausdruck zu gebrauchen, der in neuerer Zeit oftmals angewendet ist, sich kaum in der archaischen Vasenmalerei vorfinden. Nicht hinzuzurechnen sind natürlich Darstellungen, in denen wir den Achilleus (über dem Leichnam des Hektor) oder den Herakles bei der Mahlzeit finden, sowie gewöhnliche Trinkscenen, die sich auch in archaischen Monumenten[2]) finden.

Von heroischen Darstellungen, die für uns hier allein in Betracht kommen, sind nur zwei Vasenbilder zu erwähnen. Das erste (*mon.* X, 4, korinthisch) zeigt uns den Amphiaraos im Begriff den Wagen zu besteigen; Leontis reicht ihm den Abschiedstrank; das zweite, welches Gerhard AV. 117 publicirt ist, zeigt uns den Herakles, der die Deianeira gegen den Nessos vertheidigt. Gegenwärtig ist ausser einem Manne eine Frau mit einer Weinkanne in der Rechten, um nach glücklichem Verlaufe des Kampfes den Helden zu bewirthen, nicht dagegen, wie Stephani meint, um uns an die σπονδή zu erinnern, die die Familie vor der Abreise des Heros und seiner Gattin den Göttern gemeinsam dargebracht hatte.

Ausser diesen beiden archaischen Bildwerken zeigen die übrigen, die für uns in Betracht kommen, die neue Technik. Durchgebildet wurden also diese Scenen erst dann, als der attische Geist der Gefässbildnerei neues Leben einhauchte, als er mit der neuen Technik auch neue Gedanken fasste und neue Weisen ausbildete und sie in die Vasenmalerei übertrug. Dem wirklichen Leben entlehnten die Maler die Sitte des Darreichens eines Trunkes, die sie dann auf die Helden übertrugen, ohne dazu der Autorität einer besonderen Dichterstelle zu bedürfen oder sie überhaupt nur zu begehren. Damit hängt es zusammen, dass wir uns diese Scenen erst genreartig gebildet zu denken haben und dass sie erst später auf die Helden der Sage übertragen wurden. Nach Ausbildung der allgemeinen Darstellungen, die ihren Ursprung im Familienleben hatten, wagte man es erst, auch den Bellerophon mit dem gezähmten Pegasos auf dieselbe Weise Abschied nehmen zu lassen (*annal.* 1874, *tav.* A, p. 15, 30).

Von den einzelnen Vasenbildern ist zunächst eins aus unserem Kreise zu scheiden: Gerhard AV. II, 150.[3]) Nike schenkt dem

---

[1]) Etwas anderes ist natürlich, wenn Apollon als Musiker, als Vertreter aller derer, die den Gesang lieben, den Göttern spendet. — [2]) Z. B. Neapel 2433. *SA.* 150 B. 154. *RC.* 236. Gerhard AV. 1, 74. Sehr häufig reicht eine Frau (Ariadne) oder ein Satyr dem Dionysos den Becher (Kantharos). — [3]) Auch *Mus. Greg.* II, 63, 2. Creuzer, deutsche Schr. I, 3, 1, Taf. V. Panofka, Eigennamen mit καλός III, 6.

Lykaon in Gegenwart des alten Antandros ein. Stephani erklärt p. 170 f. diesen Lykaon für den Sohn des Priamos, Antandros soll der Repräsentant der zurückbleibenden Familie sein. Aber gewiss ist die Uebereinstimmung nur zufällig; der Maler hat gar nicht an den Sohn des Priamos gedacht, daher er denn auch nicht den Priamos, sondern den Antandros dargestellt hat (vgl. Heydemann p. 164, 2).

Nach dem Bisherigen genügt die blosse Erwähnung mehrerer Darstellungen, die als heroisirte zu erkennen nicht schwer fallen kann. Overb. 387, 11, XVI, 2 steht eine Frau mit Schale und Krug dem gewaffneten Achilleus gegenüber. Ob wir die Frau Briseis oder Thetis (so Brunn, troische Misc. p. 63 f.) nennen wollen, ist ganz gleichgültig. In ähnlicher Weise ist Millingen *vas. Coghill* 23 dem Menelaos eine Frau gegenübergestellt. Auf dem Innenbilde einer Euphroniosschale steht vor einem Jünglinge (Achilleus) Diomede mit der Weinkanne in Händen (Berlin 1780. Gerhard, Trinksch. u. Gef. 14).[1]) Der Jüngling sowie auch die Frau sind beide benannt Gerhard AV. III, 158 (Bologna *mus. civ.* p. 62, 78) und München 329. Im ersten sehen wir Theseus und Aithra, im zweiten Theseus und Ariadne.

Auf den Abschied Hektors sind zwei Vasenbilder zu beziehen. Overb. 398, 21, XVI, 16[2]) reicht Hektor der jugendlichen Hekabe den Becher dar. Ihr Gatte steht traurig hinter dem Sohne. Der Knotenstock, den derselbe in der Hand hält, sowie das jugendliche Aussehen der Hekabe zeigen an, dass auch hier dem bereits fertigen Typus eine Gruppe zusammengehöriger Namen beigeschrieben wurden. Aehnlich in allem Wesentlichen ist Dubois-Maisonneuve *introd.* 63 = Inghirami *GO.* I, 58, nur dass hier Priamos allein benannt ist und dem Sohne ein weiterer Begleiter zugegeben ist.

Anklänge an Homer sind wahrnehmbar in der Berliner Vase Nr. 1945. Abg. *Revue archéol.* 1845, Taf. 40; vgl. Arch. Zeit. 1853, p. 106. Nestor unterhält sich mit dem bewaffneten Telemachos; eine Frau trägt eine Schale herbei. Offenbar haben wir eine der gewöhnlichen Darstellungen vor uns, und insofern hat Heydemann durchaus Recht, wenn er die Scene eine heroisirte nennt. Nur glaube ich nicht, dass der Maler blindlings in den Schatz der heroischen Namen hineingriff und die Namen Telemachos und Nestor zufällig zusammenstellte. Vielmehr wählte er sie im Anschluss an die bekannte Erzählung von Telemachs Besuch bei Nestor im dritten Buche der Odyssee.

Gegen die Beziehung auf die homerische Dichtung liesse sich vielleicht das vielbesprochene Vasenbild Overb. 584, 33. Jahn Vasenbild. Taf. 3 anführen. Helena mit der οἰνοχόη in der Rechten steht zwischen Diomedes und einem anderen Helden, von dessen Namen

---

[1]) Auch Conze, Vorlegebl. V, 5, 2. Panofka, Vasenb. IV, 7. —
[2]) Die Inschriften fehlen bei Overbeck durch Versehen des Zeichners.

nur noch die Buchstaben ΕΙΟ erhalten sind. Beide Männer sind bekränzt, mit der Chlamys bekleidet und mit zwei Lanzen bewaffnet. Welcker (Gr. Trag. I, 147 f. III, 1530, 16) brachte diese Scene zuerst in Verbindung mit dem Palladionraube des Diomedes und Odysseus und glaubte, es sei die Verabredung zum Raube dargestellt: andere sind ihm darin gefolgt, und noch Stephani p. 168 hält daran fest, dass die Griechen sich durch eine ihnen von Helena ministrirte σπονδή den Beistand der Götter zu ihrem schwierigen Unternehmen zu gewinnen suchen. Allein die Unmöglichkeit dieser Erklärung ergibt sich leicht, da ja nicht Odysseus dargestellt ist, sondern ein anderer Held, dessen Namen mit Sicherheit zu ergänzen bisher noch nicht gelungen ist. Denn die Buchstaben ειο zu Odysseus zu ergänzen, geht doch wohl nicht an; und deshalb hat Jahn, der früher (*Philol.* I, p. 55) Welckers Erklärung billigte, zuerst dieselbe ganz aufgegeben, da nichts an den Palladionraub erinnern könne (*annal.* 1858 p. 251). Heydemann nennt mit Recht diese Scene eine heroisirte; eine mythische Begebenheit liegt, wie es scheint, nicht zu Grunde, und lediglich ganz beliebige Heroennamen sind gewählt worden. Jedoch muss zugegeben werden, dass diese Vase ganz einzig in ihrer Art dasteht; Helena und Diomedes haben in der Sage wenig mit einander zu thun, und während wir sonst in diesen Bildern immer zusammengehörige Personen vorgeführt finden, scheint hier in diesem Bilde der Maler sehr willkürlich gehandelt zu haben. Denn schwerlich wird er mit Bezug darauf, dass Diomedes zu den Freiern der Helena gehörte (Hygin *fab.* 81), gerade diese Personen zusammengestellt haben.

Auch für die Vase des Epigenes *Annal.* 1850, *tav.* H. I, *Bull. Nap.* V, 2 stimme ich mit Heydemann überein; nur dass auch hier der Künstler mit Bedacht seine Namen wählte. Auf der einen Seite steht Achilleus, dem Kymothoe den Becher reicht, Abschied nehmend von Agamemnon, indess Ukalegon auf ihn wartet; auf der anderen Patroklos, dem Thetis den Abschiedstrank gereicht hat, indess Antilochos von Nestor sich verabschiedet und Verhaltungsmassregeln entgegennimmt. Gegen Brunns Deutung[1]) auf den Auszug des Achilleus aus seiner Heimath, die auch meiner Ansicht nach aufgegeben werden muss, spricht Heydemann p. 176. Wir haben also einen Auszug der in der Sage eng verbundenen Helden Achilleus, Patroklos und Antilochos, denen sich als vierter Ukalegon zugesellt. Wenn ich auch der Deutung des Namens Ukalegon von Schmidt[2]) nicht beistimmen kann, so ist doch auch die Erklärung von Jahn[3]) nicht ausreichend, dass der Name ganz willkürlich gewählt sei. Nach nochmaliger Vertheidigung Schmidts[4]) gibt auch Jahn[5]) halbwegs zu, dass dem Namen Ukalegon eine be-

[1]) Troische Miscell. p. 68—72. — [2]) *Annal.* 1850, 143 ff. — [3]) Arch. Zeit 1853, 128. — [4]) Arch. Zeit 1853, 169. — [5]) Münchener Vasen p. CXIX.

sondere Bedeutung zukomme. Ukalegon ist keineswegs ein häufiger Name. Nach Homer Γ 148 und Vergil Aen. II, 312 war derselbe ein Trojaner; nach dem Schol. zu Eur. Phoin. 26 nannte man den Vater der Sphinx bei diesem Namen. Wenn man bedenkt, wie so häufig die Vasenmaler die Namen mit Bedacht wählen, so liegt es auch hier nahe, in dem Namen eine besondere Absicht des Künstlers ausgedrückt zu sehen. Sollte etwa damit gesagt sein, dass — wie es ja der Wortlaut gibt — hier der Mann steht, der sich um nichts kümmert, den ja auch eigentlich die ganze Abschiedsscene gar nichts angeht? Während im Reverse der Begleiter des Patroklos Weisungen von Nestor erhält, steht Ukalegon, der Begleiter des Achilleus, ganz am Ende des Bildes unbetheiligt an dem Vorgange. Niemand kümmert sich um ihn, und er vergilt Gleiches mit Gleichem.

Auf den

Abschied des Achilleus

aus seiner Heimath sind zwei Bildwerke zu beziehen.

1. Noël des Vergers *Étrurie* pl. 38. Brunn Vorlegebl. Nr. 12. Jede Inschrift fehlt; aber die Anwesenheit des Cheiron macht es wahrscheinlich, dass auch hier Achilleus es ist, der in die Ferne ziehend Abschied nimmt. Freilich nannte das Alterthum noch eine ganze Reihe anderer Helden als Zöglinge des Cheiron; aber zu keiner Familie stand derselbe in so enger Beziehung wie zu der des Peleus, und ich wüsste nicht, auf wen dies Bild sich sonst beziehen liesse.

Cheiron steht vor dem Viergespanne des Achilleus; neben ihm Hermes, der den Helden begleiten wird. Der fast knabenhafte Wagenlenker hat Platz im Wagen genommen, der ganz gerüstete Achill ist eben im Begriffe einzusteigen. Ihm den Abschiedstrank zu reichen, steht neben den Pferden eine Frau mit Kanne und Schale (Nereide?). Hinter Achilleus steht ein bärtiger Mann gewaffnet mit Helm, Schild und Lanze, bekleidet mit dem Chiton, und ein kahlköpfiger Alter. Stephani nennt die beiden Phoinix und Peleus; Brunn[1]) nennt den Greis Nestor, in einem der beiden Krieger erkennt er den Achilleus, im anderen den Antilochos oder Patroklos. Bei seiner Deutung stützt er sich auf Overb. XVIII, 2; das er jedoch, wie wir oben sahen, fälschlich auf den Auszug des Achilleus aus seiner Heimath deutete. Auch hier vermisse ich alles, was bei Brunns Deutung auf den Auszug des Achilleus hinweisen könnte. Offenbar bleibt der Alte zurück, die Krieger ziehen aus in den Kampf, und deshalb kann der Alte nur Peleus sein. Was Brunn gegen ihn geltend macht, will nicht viel bedeuten. Dass Peleus nach der ersten Erziehung seines Sohnes ganz zurücktritt in der Sage, ist gleichgültig, da bei diesem Bilde sich der Maler überhaupt nicht nach einer bestimmten poetischen Schildernng richtete. Dass aber Peleus

[1]) Troische Miscellen p. 67. 68.

Greis ist, ist sehr wohl vereinbar mit dem Alter der Krieger. Daher sehe ich kein Hinderniss, den Alten Peleus zu nennen; ob der Begleiter des Achilleus Phoinix oder Patroklos ist, wird schwer zu bestimmen sein; ich entscheide mich für letzteren, da derselbe doch noch weit näher mit Achill verbunden ist als Phoinix. Den jugendlichen Wagenlenker möchte ich als Pferdeknecht (ἱπποκόμος) deuten; er erklärt sich am besten, wenn wir annehmen, dass er bloss vorläufig die Rosse anhält, bis die Helden eingestiegen sind. Er ist in anderen ähnlichen Scenen ausgebildet und wurde hier beibehalten in einem Bilde, das nur durch Cheiron als heroisches bezeichnet wird. Dass Achilleus von seinem Vater Abschied nahm, mag freilich in den Kyprien erwähnt gewesen sein, aber dies Bild werden wir unbedenklich der Erfindung des Künstlers beilegen. Da wo er nach dem Epos den Auszug des Achilleus zeichnet, ist die Darstellung eine ganz andere: da sucht Thetis ihren Sohn durch Warnungen zurückzuhalten in Gegenwart der Gesandten, die ihn zu werben gekommen sind (vgl. unten §. 13).

2. Neapel 3352. *Bull. Nap. N. S.* V, 2. Brunn, Vorlegebl. Nr. 12. Hermes führt den Achilleus zu Nereus, der einen Kranz für den Enkel bereit hält. Hinter Nereus drei seiner Töchter, Psemathe mit Kanne und Krug, um dem Neffen zum letzten Male den Becher zu kredenzen, Kymathoe und endlich Thetis, die offenbar den Abschied tief empfindet, und der wie zum Trost Kymathoe die Hand auf die Schulter legt. Wenn Welcker, alte Denkm. III, p. 407 und Overbeck p. 279 aus den Worten der Ilias A 396 f., mit denen Achilleus seine Mutter anredet

> πόλλακι γάρ cεο πατρὸc ἐνὶ μεγάροιcιν ἄκουcα
> εὐχομένης κτλ.,

den häufigen Verkehr des Achilleus im Hause des Grossvaters erschliessen wollen, so beruht dies auf einem Missverständnisse, da cεο nicht zu πατρὸc gehört, sondern von ἄκουcα abhängig ist, und unter dem Vater der Vater des Redenden, also Peleus, zu verstehen ist. Schon Aristarch warnte vor der falschen Auffassung und verwarf den Verkehr des Achilleus mit dem Grossvater als unhomerisch, ohne einer abweichenden Tradition der νεώτεροι Erwähnung zu thun. Daher war denn auch der Abschied des Achilleus von seinem Grossvater nicht in den Kyprien geschildert, womit zugleich der Beweis, dessen es kaum noch bedarf, gegeben ist, dass keine poetische Quelle dem Bilde zu Grunde liegt.

Als letztes Bild dieser Reihe verzeichnen wir den

Abschied des Neoptolemos

annal. 1860, *tav.* IK.

Neoptolemos nimmt Abschied von seinem Grossvater Lykomedes, die Mutter Deidameia hält die gefüllte Schale für ihn bereit. Roulez,

der Herausgeber, will als Grundlage dieser Scene das Epos ansehen, während in der Tragödie die Abfahrt nach Troja wider den Willen des Grossvaters und der Mutter geschah. Es wird überflüssig sein, noch im Einzelnen zu beweisen, dass wir nicht nöthig haben, eine poetische Quelle anzunehmen. Das Epos wusste viel von der Abholung des Neoptolemos zu erzählen; allein alle jene besonderen Ereignisse sind hier zurückgetreten, indem der Maler die so übliche Darstellung auf den beliebten Sohn des beliebtesten Helden übertrug.

§. 7. Kleidung, Bewaffnung u. dgl.

In Einzelheiten und Nebensachen, in Kleidung und Bewaffnung, im Schmuck von Männern und Weibern, in der Darstellung von Gegenständen, kurz in allen den Dingen, die nicht als durchaus wesentlich oder charakteristisch erscheinen, hat der Maler sich niemals an die Epiker gehalten. Es fehlt freilich nicht an solchen, die auch in derartigen Kleinigkeiten Nachahmung der schriftlichen Tradition seitens der Vasenmaler erblicken wollen. So sagt Schlie (zu den Kyprien p. 44) bei Besprechung des Götterzuges zur Hochzeit des Peleus auf der Françoisvase: „daraus mag man entnehmen, dass der Dichter auch alles Uebrige, was sich auf die glänzende Ankunft der Götter bezog, dem entsprechend ausgemalt haben wird, die prachtvoll geschirrten Rosse vor den einzelnen Gespannen, die Attribute, den Schmuck und die kunstvoll gewirkten Gewandungen der Götter, den Gesang der Musen, das Humoristische in der Gestalt des Dionysos, sowie des Hephaistos u. dgl. m.". Allein eine solche Auffassung der Vasenmalerei ist durchaus verkehrt. Von dem Hochzeitszug wird später noch die Rede sein; hier aber muss schon bestritten werden, dass die Vase auf irgend etwas von den aufgezählten Dingen hinführt. Dies im Einzelnen zu widerlegen, wird nicht mehr nöthig sein. Nur das möchte man fragen, wie denn der Maler verfahren sein würde, wenn die Gewandungen und Attribute der Götter nicht im Epos geschildert waren, wenn ihrer Gespanne keine Erwähnung geschah: sollte er dann die Götter nackt und ohne Attribute, die Rosse möglichst hässlich malen? Man sieht, zu welchen Ungereimtheiten dergleichen Erklärungen führen; und wenn nun gar das Humoristische, welches in den Gestalten des Dionysos und Hephaistos hervortreten soll, auf die Kyprien übertragen wird, so verlangen wir doch zunächst den Beweis, dass der Künstler sich in solchen Dingen jemals an die Verse des Dichters gehalten hat, ehe wir uns mit einer derartigen Ergänzung der verlornen Dichtungen einverstanden erklären können.

Zur weiteren Beleuchtung der bisherigen Methode mag noch ein ähnliches Beispiel angeführt werden. Heydemann sagt in seiner Iliupersis p. 13 bei Besprechung der Brygosschale (Taf. I): „Neoptolemos ist gewaffnet mit der hellstrahlenden 'goldigen' Rüstung seines

Vaters, der Arbeit des Hephaistos". Zu diesen Worten werden dann folgende drei Belegstellen angeführt: Homer Ξ 610 τεῦξ' ἄρα οἱ θώρηκα φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς. Euripid. Iph. Aul. 1069 ff. περὶ σώματι χρυσέων ὅπλων Ἡφαιστοπόνων κεκορυθμένος. El. 443 Ἡφαίστου χρυσέων ἀκμόνων μόχθους ἀσπιστὰς τευχέων. Mit diesen Citaten, von denen übrigens bloss das erste sich auf die Rüstung bezieht, welche später Odysseus dem Neoptolemos übergab[1]), will Heydemann zeigen, dass Brygos die Rüstung des Neoptolemos so malte, wie er sie aus der Poesie kannte. Allein das heisst dem Maler fremde Gedanken unterschieben. Die Rüstung ist hellstrahlend wie jede andere auch und goldig d. h. mit zwei Goldpunkten geschmückt, gewiss nicht um an die berühmte Rüstung zu erinnern, sondern weil Brygos eine schöne Vase malen wollte. Hat doch auch der Krieger auf der anderen Seite eine „goldige" Rüstung und der kleine Astyanax goldene Ohrringe.

Jeder Schluss, der aus solchen Dingen auf eine Quelle gemacht ist, und jede Deutung, die nur dadurch hervorgerufen wird, muss verkehrt sein. Auch hierzu ein Beispiel. Micali *mon. ined.* 45, 1 = Arch. Zeit. 1852, Taf. 44, 1 ist ein Vasenbild publicirt, auf welchem zwei prächtige Rosse mit merkwürdigem Schmucke sich präsentiren. Panofka zog Arch. Zeit. 1852, p. 481 ff. die Worte des pseudoeuripideischen Rhesos V. 301—306 herbei, und siehe da, die Beschreibung dort schien ganz genau mit dem Vasenbilde übereinzustimmen; unzweifelhaft war der Auszug des Rhesos dargestellt und nach den Worten des Dichters die Pferde gemalt. Es wäre in der That das einzige Beispiel einer solchen Nachbildung der Maler; und auch hier war die Deutung Panofkas irrig. Eine neue Abbildung, die noch einige weitere Fragmente aufweist (Schöne *Museo Bocchi* Tafel 1) macht es besonders durch den Namen Οἰδιπόδης unzweifelhaft, dass eben nicht die Rosse des Rhesos dargestellt sind.

Die Waffen Memnons haben zu mannichfachen Aeusserungen Anlass gegeben. Ohne Zweifel ist es eine richtige Vermuthung, dass die Rüstung des Memnon einer ausführlichen Schilderung im Epos werth gehalten wurde (Welcker ep. Cycl. II, p. 173, Trilogie p. 433). Denn ausdrücklich erwähnt Proklos, dass Memnon mit einer von Hephaistos verfertigten Rüstung nach Troja gekommen sei: Μέμνων δὲ ὁ Ἠοῦς υἱὸς ἔχων ἡφαιστότευκτον πανοπλίαν παραγίνεται τοῖς Τρωσὶ βοηθήσων. Auch scheint die Rüstung des Memnon im ganzen Alterthum berühmt gewesen zu sein. Weniger Gewicht möchte ich auf das Beiwort χαλκοκορυστής, das Hesiod ihm gibt (Theog. 984), legen, da es doch nur ganz allgemeiner Art ist. Mehr zu beachten ist der Vers des Vergil (Aen. I, 751):

Nunc quibus Aurorae venisset filius armis.

---

[1]) Die beiden anderen Citate gehen auf die erste Rüstung des Achilleus, mit der er gen Troja zog.

Oftmals hat man Anlass genommen, die herrliche Rüstung des Memnon in Vasenbildern besonders zu betonen. Nun ist es ja ganz richtig und eigentlich selbstverständlich, dass man hervorragende Helden wie Hektor, Achilleus, Memnon u. a. vorzüglich bei der Zeichnung bedenkt; wenn man aber öfter bemerkt, dass Memnon sich vor seinem Gegner durch seine herrlichen Waffen auszeichne mit Bezug auf das Epos, so muss dies in Abrede gestellt werden. Wohl möglich, dass einmal Memnon ein wenig stattlicher aussieht; aber man möchte doch fragen, ob denn nicht des Achilleus Rüstung eben so berühmt oder noch berühmter war als die seines Gegners?

Eine beabsichtigte Auszeichnung des Memnon constatirt Schmidt *annal.* 1857 p. 121 für das *mon.* VI, 5 a publicirte Vasenbild. Diese Auszeichnung dürfte aber doch bloss in dem Schildtuche zu erkennen sein, das indessen Memnon mit vielen anderen Heerführern gemein hat (vgl. Michaelis *annal.* 1875 p. 76 ff.). Auch ist als Quelle dieses Bildes gar nicht das Epos, sondern das Drama anzusehen, wie ich später nachzuweisen gedenke. Aus einem anderen Vasenbilde hat Welcker auf das Epos schliessen zu können geglaubt (Overb. 542, 62, XXII, 8). Des Aithiopenfürsten Beine und Arme sind mit enganschliessendem Gewande bedeckt, welches ihn als Orientalen bezeichnet und wie auch sonst reichlichst geschmückt ist. Sein Panzer zeichnet sich nicht vor dem des Gegners aus; dagegen hat der Helm einen eigenthümlichen Schmuck. Unzerstört ist noch der Helmbusch und unter demselben ein Thierkopf, den man wahrscheinlich richtig zu einem Greifen ergänzt hat. Von diesem Greifadler vermuthet nun Welcker ep. Cycl. II, p. 173 (vgl. Trilogie p. 433), dass derselbe auch bei Arktinos war. Der Schluss Welckers ist sehr bedenklich, wenn wir oben Recht hatten, dass Vasenmaler in solchen Dingen sich nie an das Epos binden, um so bedenklicher, da gerade in unserem prächtigen Vasenbilde der Künstler sich Mühe gegeben hat, seine Personen trefflichst auszustatten: einem Genossen des Memnon hat er den Panzer mit Bildwerk geschmückt; an Achills Beinschienen sind Gorgoneia angebracht; Athena trägt zwei Flügelrosse an der Haarbinde. Dazu wolle man auch beachten, dass bei solchen, die im Begriffe zu fallen sind oder sich aufs Knie niedergelassen haben, gern ein höherer Helmbusch gewählt ist[1]); hier musste der Greif dazu dienen, den Gefallenen möglichst gross zu machen. Gegen Welcker lässt sich noch daran erinnern, dass auch dieses Bild mit mehr Recht auf die Tragödie als aufs Epos zurückgeführt wird, da der für den epischen Kampf charakteristische Antilochos fehlt. Ganz hinfällig aber wird die Schlussfolgerung durch ein sfgs. Vasenbild, auf welchem dem Helme des Memnon ein Hund (Wolf?) aufgesetzt ist, dessen Schwanz den Helmbusch trägt.[2])

[1]) Vgl. z. B. Gerhard, AV. II, 84. 85. Overb. XXII, 2. 4. XXIII, 1. — [2]) Gerhard, AV. III, 207. Overb. 513, 29.

Aehnlicher Schmuck ist nicht selten. Am meisten zeichnet sich Athena aus. Ihren Helmbusch tragen zwei geflügelte Pferde[1]), die emporgeschlagenen Flügel einer hockenden Sphinx[2]) oder eine Schlange.[3]) Letztere wird gern auch bei Sterblichen als Trägerin des Helmbusches verwandt[4]). Neapel 2781 erhebt sich von den Stirnkappen des Achilleus und Memnon ein zischender Schlangenkopf. Der Helm des Peirithoos ist einmal[5]) mit Seitenflügeln geschmückt, während der Busch vom Rücken einer Schlange getragen wird; auf demselben Bilde ist der Helm einer Amazone mit zwei Hörnern versehen. In anderen Vasen wird der hohe Helmbusch des Achilleus durch einen Vogelkopf (Schwan?)[6]), der des Diomedes von einem lauernden Fuchs (Hund?)[7]) getragen. Petersburg 165 ist Achilleus mit einem Helme bedeckt, „der auf der Spitze mit einem Fuchs verziert ist". Arch. Zeit. 1878 Taf. 23 (vgl. p. 163) ist der Helm mit der Darstellung eines Adlers geschmückt, der reliefartig aufgesetzt zu denken ist. Den merkwürdigsten der Helme, der aber wohl nicht ohne bestimmte Bedeutung ist, sehen wir einen Mann einem Epheben aufsetzen (als Kampfpreis?): ein ungewöhnlich langer Hals geht von der Helmkuppel aus, der in einen Adlerkopf mit schrecklich langen Ohren ausläuft[8]); derselbe lange Hals mit Adlerkopf und langen Ohren bildet die Lehne des Midasthrones.[9])

Diese Zusammenstellung wird wohl genügen, um den Greifadler auf immer vom Epos des Arktinos fern zu halten.

II. Ausserepische Dichtungen und Lokalsage.

§. 8. Tragödie.

Da die rothfigurige Technik etwa seit den Perserkriegen in Athen ausgebildet wurde, und erst um diese Zeit auch Aischylos seine grossartige Thätigkeit entfaltete, so ist es nicht zu verwundern, dass eine Benutzung der Tragödie seitens der Vasenmaler fast nur in der rfgn. Malerei wahrnehmbar ist. Soweit ich die Bildwerke, welche von der Tragödie innerhalb des troischen Sagenkreises beeinflusst sind, überblicke — die übrigen Bildwerke würden noch auf diesen Gesichtspunkt hin zu prüfen sein —, zeigen nur zwei die alte Technik. Das erste (sog. *nasiterno*) ist in der Arch. Zeit. 1871 p. 61 abgebildet: Tekmessa findet den Aias, der sich in sein Schwert gestürzt hat. Sicher gehört die Vase, da offenbar Sophokles die Quelle ist, einer Zeit an, in der die rfge. Technik bereits in Uebung

---

[1]) Overb. XI, 1 = Karlsruhe 36. — [2]) Benndorf, gr. u. sic. Vas. Taf. 31. — [3]) Hirschfeld, Athena und Marsyas Taf. 1. — [4]) So z. B. Millingen *peint. div.* Taf. 37. Conze Vorlegebl. III, 4, 1 am Helme des Wagenlenkers. — [5]) Gerhard, AV. IV, 329. 330. — [6]) Collignon 181, abg. Arch. Zeit. 1863 Taf. 175. — [7]) Overb. XVII, 4. — [8]) Arch. Zeit. 1853 Taf. 52, 3. — [9]) *Mus. Greg.* II, 62, 2b = Arch. Zeit. 1844. Taf. 24. 3.

war. Da es sich aber nicht um eine attische Originalcomposition, sondern um ein Erzeugniss etruskischer Lokaltechnik handelt, so kommt die Vase als nachgeahmt chronologisch nicht in Betracht. Die zweite Vase (Krater) ist leider nur kurz beschrieben *bull.* 1865 p. 143 f.; über den Stil ist daselbst weiter nichts gesagt, als dass die Figuren schwarz seien.[1]) Sie stellt den Kampf des Achilleus mit Memnon und die Psychostasie, wie später nachgewiesen werden soll, vom Drama beeinflusst dar. Der Fundort Caere lässt daran denken, dass die Vase auch daselbst fabricirt ist; dass aber Cäretaner Vasen länger die alte Technik beibehalten haben, hat schon Helbig[2]) nachzuweisen gesucht.

Die beiden Vasen sowie alle anderen sfgn., die der Tragödie im Bilderschmuck folgen, werden von nicht geringer Bedeutung sein bei der endgültigen Entscheidung der Frage, wie weit noch nach der Zeit, wo die neue Technik sich Bahn gebrochen hatte, das alte Verfahren angewendet wurde. In athenischen Vasen werden wir nach den neuesten Untersuchungen von Klein (Euphronios) den Einfluss der Tragödie zumeist in den spätarchaischen Hydrien aufzufinden gewärtig sein, weniger in Schalen, da diese zuerst das neue Verfahren acceptirten, die Hydrien aber den längsten Widerstand demselben entgegensetzten. Für uns aber ergibt sich die Regel, nie ohne gewissenhafte Prüfung von rfgn. Vasenbildern aufs Epos zu schliessen, besonders wenn wir von einer Behandlung des Stoffes durch die Tragödie wissen.

§. 9. Hesiod.

Es erübrigt noch, von dem Einflusse Hesiods zu sprechen, der sich nicht sowohl in einer Veränderung der epischen Dichtungen, als in einer Modificirung und Feststellung von Zahl und Namen der Götter gezeigt hat. Die Vasen geben einen neuen Beweis, dass die Gedichte des Hesiod tief im Volke Wurzel geschlagen hatten. Wenigstens in einigen Punkten ist eine Einwirkung desselben nicht zu verkennen.

In erster Linie steht wiederum die Françoisvase. Dem Götterzuge haben sich auch die Musen angeschlossen. Neun Musen kennt der Maler, und diese Zahl, die sich noch nicht im Homer findet, war seit Hesiod trotz mannichfacher Abweichungen die gewöhnliche. Dieselben Namen hat der Maler für sie gewählt, nur dass er zwei derselben nicht Terpsichore und Polymnia, sondern Stesichore und Polymnis nennt; am meisten Beachtung aber verdient, dass in der Reihenfolge der Musen fast vollständige Uebereinstimmung herrscht. Bei Hesiod *theog.* 77 ff. werden die Musen aufgezählt mit den Worten:

---

[1]) p. 142 *tra i vasi a figure nere.* — [2]) *annal.* 1863 p. 226 ff.

Κλείω τ' Εὐτέρπη τε, Θάλειά τε Μελπομένη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε
Καλλιόπη θ' ἣ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων.

Nur Kalliope und Urania sind vom Künstler vorangestellt, sonst findet sich durchgängig dieselbe Anordnung. Für Kalliope ergab sich die Abweichung leicht, denn sie ist nach Hesiod die vornehmste der Musen, und mit ihr rückte zugleich Urania, die gerade vor ihr genannt wird, vorauf; ob mit der letzten Aenderung der Künstler eine besondere Absicht verband, vermag ich nicht zu sagen. In der hesiodeischen Reihenfolge hatte er sich ohne Zweifel die neun Musen eingeprägt. Wie für uns die Reihenfolge der Evangelisten oder der grossen und kleinen Propheten des alten Testamentes eine feste ist, so richtete sich Klitias nach den Memorirverschen, die er sich einmal gemerkt hatte. Dass er aber die Kalliope voranstellte, das zeigt denselben reflectirenden Geist, der uns überall in den Bildern der Vase entgegentritt.

Die Namen Stesichore und Polymnis nennt Jahn[1]) absichtlich veränderte Namensformen; Leopold Schmidt dagegen hat die Form Polymnis in den Text des Hesiod eingesetzt. Allein die Form Πολύμνια ist eine gut verbürgte und findet sich auch auf einer Vase wieder.[2]) Trotz aller Verse des Homer und Hesiod hat meines Wissens niemals der ältere attische Maler den Namen Ὀδυσσεύς geschrieben, sondern die Form Ὀλυτεύς resp. Ὀλυττεύς oder auch Ὀλυσεύς gebraucht.[3]) Bei Hesiod *theog.* 245, bei Homer Ξ 41 (also auch bei Hygin) und bei Apollodor I, 2, 7 findet sich eine Nereide Κυμοθόη benannt; die Vasenmaler haben niemals diesen Namen, sondern Κυμαθέα, Κυμοθέα, Κυματοθέα und endlich Κυματοθόη (vgl. unten p. 562); Namen die zum Theil sprachlich anders zusammengesetzt sind (θεός — θοός). Wir dürfen deshalb die Form Πολυμνίς bloss als eine Nebenform bezeichnen, haben aber nicht das Recht, die Françoisvase als treueste Handschrift des Hesiod anzusehen.

Wie sehr Hesiod im Volke Geltung erlangt hatte, zeigt sich ferner deutlich in den Nereidennamen, die den Vasen aufgeschrieben sind.[4]) In nicht weniger als sechs Vasen finden sich Nereidennamen, die uns aus Hesiod bekannt sind, dagegen von Homer nicht genannt werden. Diesen lässt sich nur eine Vase gegenüberstellen, in welcher Namen dem Homer entlehnt sind, die sich nicht im Hesiod finden.

---

[1]) Münchener Vasen p. CLVII. — [2]) Panofka *musée Blacas* 4 = Müller-Wieseler II, 57, 733. — [3]) Ὀλυτεύς in 5 Vasen: Berlin 1588. Overb. XIX, 8. Françoisvase (sfg). *mon.* VI, 21. Overb. XVII, 2 (rfg). — Ὀλυττεύς in den rfgn. Vasen *mon.* VI, 19. VI, 22. — Ὀλυσεύς *annal.* 1865 *tav.* F (sfg.). Overb. XXXII, 8 (rfg.). Vgl. Roscher in Curtius' Studien IV, p. 200 f. — [4]) Vgl. Jahn, Münchener Vasen p. CXVII. Heydemann, *commentat. in hon. Th. Mommseni* p. 170—172.

Ich zähle die rfgn. Vasen, die allein in Betracht kommen, nachstehend auf:

A München 331. Overb. 185, 31.
B Overb. 196, 44. VIII, 7.
C *Journal of philology* 1877 Taf. A.
D Overb. 191, 38. VIII, 1.
E Neapel 3352. *Bull. Nap. N. S.* V, 2. Brunn, Vorlegebl. Nr. 12.
F Vase des Br. M. erwähnt von Heydemann, *commentat. in hon. Th. Mommseni* p. 171.
G München 415. *mon.* VI, 27. vgl. Heydemann a. O. p. 171, 23.
H Neapel 2296. *Bull. Nap. N. S.* II, 1, 2.

Folgende Namen finden sich in den Vasen A—G, die dem Hesiod entlehnt, dem Homer aber fremd sind:

Γαλήνη CFG.
Ἐρατώ A.
Κυματολήγη B.
Κυμώ C.
Ψαμάθη BDE.

Andererseits gibt H die Namen Κλυμένη und Ἀλία, die von Homer, aber nicht von Hesiod gekannt werden.

Um das Nereidenverzeichniss vollständig zu machen, füge ich die übrigen Vasen hinzu, auf denen Namen von Nereiden beigeschrieben sind.

I (sfg.) München 380. Overb. 180, 15. VII, 5.
K Overb. 195, 41.
L *Bull. Nap.* IV, 2. Heydemann, Nereiden V, 2.
M *Annal.* 1850 *tav.* H.

In den Vasen A—M und zugleich im Homer und Hesiod finden sich folgende Namen:

Γλαύκη BCF.
Δωτώ F.
Κυμοδόκη D (?); F.
Κυμοθόη ACEFM.[1])
Θάλεια Homer und F; Θαλίη Hesiod.
Μελίτη K.
Νησαίη H.
Σπειώ B.

---

[1]) D. h. Κυμαθέα C.
Κυμοθέα FM (Κυμόδεα F ? ?).
Κυματοθέα A (Κυματοθαι).
Κυματοθόη B (so. nach Urlichs, Würzburger Antiken III Nr. 397. Campanari *vasi Feoli* Nr. 100 Κυματοη. Die Abbildungen Κυμαθωη).
Zum ersten o in Κυμοθόη vgl. Fick, griech. Personennamen p. XIV.

In den Katalogen sind folgende Namen nicht:

Εἰρεσία (?)
Καλύκα (?) } A.
Χωρώ

Εὐδία L.
Ναώ B.
Ποντομέδα I.
Ποντομέδεια F.

Obwohl der Gedanke nicht ferne liegt, dass einige von den zuletzt aufgeführten Namen dem Zeichner aus anderen Dichtungen für Nereiden bekannt sein mochten[1]), andere hat er unzweifelhaft selbst erfunden. Die grosse Mehrzahl dagegen ist dem Hesiod und Homer entnommen, und zwar überwiegt die Benutzung des ersteren. Demgemäss werden wir auch bei einer etwaigen Ergänzung uns lieber an Hesiod als an Homer halten. In C finden sich nun fünf Nereiden benannt. Die Namen Γλαύκη und Κυμαθέα sind im Homer und Hesiod; Κυμώ und Γαλήνη nur im Hesiod: von dem Namen der fünften ist nur die Endung übrig geblieben -θέα. Hesiod bietet uns die Namen Πασιθέη V. 246 und Ἱπποθόη V. 251; Homer nennt C 42 Ἀμφιθόη. Natürlich ist es ganz unbestimmt, welcher Name auf der Vase gestanden hat; vielleicht war keiner der drei vorhanden, sondern irgend ein anderer vom Künstler frei gewählter. Jedenfalls darf man nicht, wie Heydemann es thut, bestimmt nach Homer ergänzen.[2])

§. 10. Lyrik.

Als Grundsatz muss man festhalten, dass an und für sich jegliche Art der Poesie dem Vasenmaler Anstoss zu künstlerischem Schaffen geben konnte, und es ist schlechterdings nicht einzusehen, warum nicht im einzelnen Falle die Lyrik eingewirkt haben könnte. Besonders grössere Gedichte, wie die Iliupersis des Stesichoros, die entschieden epischen Charakter an sich trug und sich wesentlich von den früheren Dichtungen nur durch das Versmass unterschied, könnte man vermuthen, würden von Einfluss auf die Vasenmalerei gewesen sein. Aber thatsächlich ist eine Einwirkung der Lyrik kaum nachzuweisen. Stesichoros allein scheint hie und da ein dankbares Motiv gegeben zu haben. Als nach dem Epos das Drama neue Bahnen einschlug und man ihre Stoffe durchschlagend veränderte, war es ebensowohl der Vasenmaler, wie der hohe Staatsmann, auf den die

[1]) So ist es vielleicht nicht blosser Zufall, dass Ποντομέδα und Ποντομέδεια auf Vasen vorkommen und Apollodor unter den Nereiden die Ποντομέδουσα anführt, obwohl sich diese Namen für Nereiden gar leicht ergaben. Vgl. Ποντομέδων = Ποσειδῶν Euripid. *Hippol.* 744. Pindar O. VI, 176; ferner Καίσαρι Ποντομέδοντι *CIG.* 4923 = Kaibel, *epigr.* 978. — [2]) Heydemann ergänzt Ἀμάθεα, wohl nur aus Versehen. Homer C 41 nennt Ἀμάθεια unter den Nereiden.

neuen Mythen einwirkten. Man kennt das heftige Verlangen der Athener nach den Schauspielen, und undenkbar wäre es, dass eben das Drama keine sichtbaren Spuren hinterlassen hätte. Fast alle grossen Meisterwerke des Aischylos, Sophokles und Euripides änderten die epischen Stoffe, um sie für ihre Zwecke gebrauchen zu können. Ganz anders steht es mit der Lyrik. Von einer durchschlagenden Aenderung der Sagen, die sie vorgenommen hätte, kann besonders in Bezug auf die Gedichte des epischen Kyklos kaum die Rede sein. Ein weitgreifender Einfluss muss schon deshalb in Abrede gestellt werden; und wir werden nicht zu weit gehen, wenn wir behaupten: ein Einfluss der Lyrik auf die Vasenmalerei ist für die bereits von den Kyklikern vorgebildeten Stoffe nicht oder höchstens in ganz vereinzelten Fällen wahrzunehmen.

Wenn dieses trotzdem angenommen ist, so beruht dies lediglich darauf, dass man eben jede einzelne Abweichung einer andern Quelle oder dichterischen Wendung der Sage zuschrieb. Wenn Overb. p. XII. XIII für manche tiefsinnige Combinationen der Avers- und Reversbilder der Sagen lyrischen Einfluss in Anschlag bringen möchte, so beruht eine solche Ansicht auf der Voraussetzung, dass Vasenmaler Illustrationen zu den Gedichten gegeben hätten; eine Ansicht, gegen die wir stets zu kämpfen hatten. Wenn derselbe p. XIII Anm. 4 den Bilderreichthum der Françoisvase auf lyrische, nicht epische Quelle zurückführen will, so ist das eine Hypothese, der jeder Halt fehlt, und an der Overbeck ohne Zweifel heute selbst nicht mehr festhalten wird. Abweichungen, wie wir sie auf der Françoisvase bei den Leichenspielen des Patroklos fanden, erfordern nicht die Annahme einer lyrischen Grundlage, wohl aber erklären sie sich aus der Art und Weise, mit der Künstler die Epen benutzten. Ferner meint Overbeck p. XIII, dass wir in den Dorismen mancher Namensbeischriften vielleicht eine Hindeutung auf nachepische, auf lyrische Quelle erblicken könnten. Den wahren Grund dieser Dorismen hat Jahn eingesehen, indem er sie, soweit sie eben nicht dorischen Malern zuzuschreiben sind, „auf eine beabsichtigte Wahl, vielleicht nur Gelehrtenthuerei“ zurückführt (Münchener Vasen p. CXCVIII und CCXXXII).[1])

Eine gewisse Rolle hat in der Frage nach lyrischen Quellen gespielt, ja scheint sie noch nicht ausgespielt zu haben[2]), die Inschrift Πατροκλία oder Πατρόκλ[ϵ]ια, die sich auf einer Vase der Münchener Sammlung, Nr. 380, befindet und zuletzt bei Overbeck abgebildet ist VII, 5. XXIII, 2 (vgl. Overb. 180, 15. 541, 86). Auf der einen Seite der Vase ringt Thetis mit Peleus unterstützt vom Feuer und von zwei Panthern im Beisein des Cheiron, indess sich ihre Schwester Pontomeda eiligst davonmacht. Unter dem Leibe des

[1]) Vgl. z. B. Neapel 2870, wo neben Aphrodita die Form Athenaie sich findet. — [2]) Schlie, zu den Kyprien p. 42.

Cheiron steht die Inschrift Πατροκλία, die von Gerhard, AV. III, p. 144 als räthselhaft bezeichnet wird, indem er vermuthet, sie bezeichne den ganzen Gegenstand als Anfang eines den Patroklos betreffenden Gedichts. Im Anschluss an diese Aeusserung Gerhards hat Bergk in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft 1850, p. 407 f. die Inschrift vollständig zu erklären versucht. Mit diesem Zusatze soll der Maler auf ein poetisches Werk als seine Quelle hindeuten. Dieses Gedicht in stesichorischem Stil mit dem Titel Πατροκλία soll den Tod des Patroklos und die damit enge verknüpften Begebenheiten, Hektors Fall und Achilleus' Rache geschildert haben. Bei Gelegenheit der ὁπλοποιΐα soll dann Thetis dem Hephaistos ihr Leid geklagt und ausführlicher erzählt haben, wie sie von Peleus mit Gewalt bezwungen sei. Aber auch auf den Revers bezieht sich die Inschrift Πατροκλία. Hier wird der Kampf um Achilleus' Leiche dargestellt: indess Aias den todten Helden aufgehoben hat und ihn davonzutragen sich anschickt, kämpfen Menelaos gegen Paris und Neoptolemos gegen Aineias. Zu den Füssen der kämpfenden Krieger liegen Gefallene, dort ein Bogenschütz, hier ein nackter Jüngling, von dessen Namen noch Buchstaben zu lesen sind. Dass Odysseus hier fehlt und Neoptolemos zugegen ist, der doch nach dem Epos erst bedeutend später von Skyros geholt wurde, hat man als Abweichungen angesehen, die das Epos als Quelle anzunehmen verbieten. Solche willkürliche Variationen aber dürfe man einem Künstler nicht zutrauen, der auf der anderen Seite seine Quelle ausdrücklich nenne. Nichts aber sei natürlicher, als dass der Maler auch hier jener Patrokleia folgte. Der Verfasser des Gedichtes soll nicht bloss den Tod des Patroklos und die Rache des Achilleus in demselben behandelt haben, sondern auch das unmittelbar Folgende, den „Tod des Achilleus durch Paris". Dass aber ein Gedicht unter dem Namen Πατρόκλεια auch diese Begebenheiten umfasste, findet Bergk ebensowenig befremdlich, als dass die Oresteia des Aischylos mit dem Agamemnon beginnt. Ferner vermuthet dann Bergk, dass in dem Gedichte auch Paris durch Menelaos gefallen sei; aus den Buchstaben, die über dem Leichnam stehen, macht er unter Annahme mehrerer Lücken Antilochos. Schon Overbeck weist p. 543 diese Lesung mit Recht zurück und schliesst sich Gerhard an, der Nirios liest und diesen Namen für identisch mit Nireus erklärte. Ob damit das Richtige getroffen ist, mag sehr fraglich erscheinen, ist aber auch für unseren Zweck gleichgültig; jedenfalls ist der Ausweg von Bergk durchaus verkehrt. Doch dies ist ja nebensächlich; wenigstens das soll bewiesen sein, dass der Vasenmaler einer Patrokleia folgte. Betrachten wir das Bild mit dem Ringkampf des Peleus und der Thetis, so fragen wir, wie kam der Künstler dazu, einem Bilde, das einen ganz bekannten Stoff darstellte, beizuschreiben, dass auch in der Patrokleia diese Sache behandelt wurde? Dazu beachte man wohl, an welcher Stelle der Patrokleia die Verse, die als Quelle

dienten, stehen sollen: in der Klage, die Thetis dem Hephaistos vorbrachte bei Gelegenheit der ὁπλοποιΐα. Bedenklicher aber noch wirds mit der Patroklia hinsichtlich der Beziehung auf die Rückseite. In einem Gedichte, das nach Patroklos den Namen führte, wurde der Tod des Achilleus ausführlich besungen? Bergks Vergleich mit der Oresteia passt durchaus nicht. Wie Agamemnons Mord in die Oresteia gehört als Ursache und Einleitung des Muttermordes des Orestes, begreift sich leicht; wie aber Achilleus' Tod in einer Patrokleia besungen wurde, ist schwer einzusehen. Nicht Πατρόκλεια sondern Ἀχιλληίς etwa hätte ein solches Gedicht heissen müssen. Dazu hinkt der Vergleich durchaus; dort haben wir den Gesammtnamen einer Tetralogie, einer Vereinigung mehrerer Stücke, hier aber den Titel eines einheitlichen Gedichtes, das nicht in mehrere Stücke zerfällt. Ferner ist es so ganz einzig dastehend, dass der Vasenmaler seine Quelle angeben soll. Ja, wenn es so etwas Gewöhnliches wäre, das Epos oder das Drama zu nennen, aus dem das Vasenbild den Stoff genommen hat, dann wäre die Sache eine ganz andere. Hier dagegen im Vasenbilde sieht es fast so aus, als ob der Künstler ein böses Gewissen gehabt, dass er den Neoptolemos beim Tode seines Vaters zugegen sein lässt und deswegen den Namen Πατροκλία hinzugesetzt habe, um sich gegen die Angriffe anderer zu vertheidigen. Doch genug; alle diese Erwägungen müssen es jedem unzweifelhaft machen, dass Πατροκλία nicht die Quelle des Vasenmalers angeben kann.

Auch scheint die Hypothese Bergks wenig Anklang gefunden zu haben. Nur Nitzsch folgt blindlings, und während Bergk in der Πατρόκλεια sich nur „ein lyrisches Gedicht in der Weise des Xanthos und Stesichoros" denkt, weiss er, dass die Πατρόκλεια von Stesichoros gedichtet wurde (Sagenpoesie der Griech. p. 249). Dagegen hält schon Overbeck wenigstens für den Kampf um Achilleus' Leichnam die Deutung für verfehlt, und Jahn (Münchener Vasen p. CXIV, 835) erklärt die Inschrift trotz Bergks Deutung für räthselhaft.

Neuerdings hat Heydemann einen anderen Versuch gemacht sie zu deuten (*annal.* 1873 p. 26). Nach ihm soll dieselbe an die falsche Stelle gesetzt sein und sich nur auf den Kampf um Achilleus beziehen, den sie als eine Folge des 16ten Gesanges der Ilias bezeichnen soll. Allein auch gegen diese Annahme erheben sich solche Bedenken, das sie aufgegeben werden muss. Die Inschrift steht zunächst dem anderen Bilde beigeschrieben, und ich erinnere mich keines Beispieles, dass nur einigermassen mit einer solchen Versetzung der Inschriften sich könnte vergleichen lassen.[1]) Heydemann setzt ferner voraus, dass schon zur Zeit, da das Vasenbild verfertigt

[1]) Die häufige Annahme vertauschter Inschriften beruht meist auf Irrthum, vgl. p. 539. Das einzige sichere Beispiel, das ich kenne, ist Overb. XIII, 7, wo Teukros und Telamon verwechselt sind.

wurde, das 16. Buch der Ilias den Namen Patrokleia führte. Es ist freilich wohl unzweifelhaft, dass eine Reihe der Ueberschriften der einzelnen Gesänge der Ilias aus sehr früher Zeit herstammt, und Bergk[1]) hält gerade die Bezeichnung Πατρόκλεια für sehr alt und meint, sie habe ursprünglich einen grösseren Abschnitt umfasst. Allein alle diese Annahmen sind eben nur Annahmen, die bis jetzt unerwiesen sind. Wir finden die Bezeichnung Πατρόκλεια zuerst bei Aelian *VH.* 13, 14, sodann bei Eustathius im Eingange seiner Erklärungen zur Πατρόκλεια; und wenn wir neben dieser Bezeichnung auch eine zweite Πατρόκλου ἔξοδος finden, so mag es fraglich sein, welches der ältere Titel ist, und ob nicht der erste Name von den Alexandrinern erfunden ist, auf die man, wie mir scheint mit Recht, viele dieser Ueberschriften zurückgeführt hat.[2]) Doch dies alles will nichts bedeuten gegenüber der ungeheuerlichen Annahme, dass der Maler einem Vasenbilde Πατρόκλεια beischreibt, um den Kampf um des Achilleus' Leichnam als eine Folge von des Patroklos Fall darzustellen.

Die Gesammttitel von Vasen[3]), mit denen Heydemann unsere Inschrift zusammenstellt, sind ganz verschiedener Art.

Die Erklärung der Inschrift ist demnach anderswo zu suchen. Nun ist es bekannt, dass auf manchen, meist älteren Vasen sich Männernamen befinden: so, um nur einige Beispiele anzuführen, die Namen Phorbas[4]) und Aniades(?)[5]) Gerhard, AV. II, 90; Dorotheos und Hipparchos neben der Inschrift ὁ παῖς καλός Gerhard, AV. II, 102; Leagros auf der Münchener Vase Nr. 114.

In der Πατρόκλεια nun möchte ich einen Mädchennamen erkennen. Heydemann[6]) selbst hat zuletzt durch eine Zusammenstellung gezeigt, dass Heroennamen gar nicht selten im gewöhnlichen Leben waren; noch weniger kann ein Weibername befremden, der von einem Heroennamen abgeleitet ist. Der Name Πατροκλῆς ist sehr gewöhnlich und nach regelrechter Bildung der Feminina ergab sich Πατρόκλεια. Denn mit Bergk und Heidemann möchte auch ich glauben, dass auf der Vase aus Nachlässigkeit ein ε ausgefallen ist[7]) und lieber Πατρόκλεια als Πατροκλία lesen.[8]) Und so vermuthe ich, dass der Künstler nur den Namen des Mädchens, dass ihm am Herzen lag, auf die Vase setzte. Dass nicht καλή hinzugefügt ist, wird ebensowenig befremden, wie dass auf den analogen Vasen mit

[1]) Griech. Literaturgesch. p. 496, 45. — [2]) Vgl. Pauly, Realencyclopädie III, 1424. — [3]) Dazu gehört doch auch die Inschrift Διονυσια[κ]α auf der Münchener Vase Nr. 1152, in der den Dionysos zwei tanzende Bakchantinnen umgeben. — [4]) Campanari, *vasi Feoli* Nr. 3, dem Gerhard folgt, verbindet Φόρβας mit ταῦρος = *taurus depascens.* Das Richtige sah Jahn, Münchener Vasen p. CXVI, 432. — [5]) So liest Panofka *bull.* 1848, p. 159 f. Vgl. Jahn, Entführung der Europa p. 17. Ist etwa Asiades zu lesen? — [6]) *Commentationes in hon. Mommseni* p. 166 ff. — [7]) Auf derselben Vase Ποντ[ο]μέδα. — [8]) Vgl. jedoch Ἀγαθοκλία und Ἡρακλία in den allerdings späten Inschriften *CIG.* 965. 9563. 9703.

Männernamen καλός fehlt, besonders wenn man sich erinnert, dass καλός und καλή verhältnissmässig selten uns in sfgn. Vasen begegnen, und die ganze Sitte jünger zu sein scheint.[1])

Doch kehren wir jetzt zu dem Vasenbilde, welches den Kampf um Achilleus uns vorführt, zurück, so verwirft, wie schon bemerkt, auch Overbeck die Erklärung Bergks, hält aber daran fest, dass unserem Vasenbilde eine uns unbekannte Quelle zu Grunde liege. Er sagt p. 544: „dass Neoptolemos schon bei seines Vaters Tode vor Troja war, ist uns nirgendwo berichtet, dass das aber irgendwo, in stesichorischer Lyrik oder sonst, vorkam, ist durch unsere Vase bewiesen". Allein ist die Anwesenheit des Neoptolemos so vielsagend, dass wir eine andere Quelle als das Epos annehmen müssen? Meiner Ansicht nach ganz gewiss nicht. Grade bei den Kampfscenen sahen wir spielte die Willkür der Künstler eine grosse Rolle. Diomedes und Hippasos kämpften, da Patroklos gefallen war; Sarpedon und Phoinix waren zugegen beim Kampfe des Achilleus und Hektor; aber, wird man einwenden, der Künstler, der jene Scenen malte, erinnerte sich nicht genau, wer beim Kampfe betheiligt gewesen war; dass aber Neoptolemos seinen todten Vater vertheidigt, muss eine Begründung haben, da man dem Künstler wohl die Kenntniss der Sage zutrauen darf, nach welcher Neoptolemos erst später vor Troja eintraf. Auch ich traue dem Künstler wohl zu, dass er dies wusste; allein auch jener Künstler, der den Achilleus im Beisein der Eltern und des Neoptolemos die Rüstung anlegen liess, wusste unzweifelhaft, dass diese Vereinigung von Personen in der Sage niemals stattgefunden haben kann. Aber dass er trotzdem sich seine Freiheit nicht nehmen liess, das wird eben klar. Auch in unserer Vase haben wir es mit einem Künstler zu thun, der wohl überlegte, was er hinzeichnete. Mit dem Paris, dem Mörder des Achilleus, lässt er den Menelaos kämpfen; mit dem Aineias aber, dem hervorragendsten unter den Troern, den eigenen Sohn des Gefallenen: das Ganze ist eine glückliche Zusammenstellung, die dem Maler Ehre macht, für die man aber nicht gleich eine Quelle suchen soll. Möglich, dass im Vasenbilde auch ausser Paris noch Erinnerungen an die Aithiopis zu Grunde liegen. Auch in dem zweiten Vasenbilde, welches den Kampf um Achilleus darstellt, ist Aineias zugegen (Overb. 540, 84. XXIII, 1), und Quintus Smyrnaeus nennt III, 214 den Aineias nebst Glaukos und Agenor als die Tapfersten beim Kampfe um Achilleus. Möglich auch, dass jener Gefallene, dessen Name nicht mit Sicherheit zu lesen, uns eine Person des Epos vorführt: zu einer Gewissheit ist in diesen Dingen nicht zu gelangen.

[1]) Heydemann ergänzt Arch. Zeit. 1866, p. 152 zu dem Namen [C]ώμαχος das Wort καλός in der ebdst. Taf. 206 (auch Overb. III, 4) publicirten Vase. Diese Annahme ist nicht ohne Bedenken, da die Vase chalkidisch, die in Rede stehende Sitte aber attisch ist. Sollte das Wort den Verfertiger der Vase nennen?

Trotzdem nun sich der Einfluss der Lyrik nicht in einem einzigen Falle nachweisen lässt, ist man doch weit entfernt, den Gedanken daran aufzugeben. Ja man ist noch weiter gegangen, man hat, um Vasenbilder zu erklären, sich eigene Versionen gemacht; so Stephani für das Parisurtheil. Die Vasenbilder, welche hier in Betracht kommen, sind folgende[1]):

A Gerhard, AV. III, 172. Overb. 212, 26. Welcker, alte Denkm. V, p. 389, 28.
B München 716.
C Petersburg 2020. *CR.* 1863, Taf. 1, p. 5 ff.
D Overb. 255, 122. Welcker p. 410, 62, Taf. B 3 (nicht 4). Millingen, *uned. monum.* I, 17. Passeri, *pict.* I, 16. d'Hancarville IV, 24. Visconti, *mus. Pio Cl.* IV, A. Inghirami, *vas. fitt.* 171.

A und B sind schwarzfigurig, C und D rothfigurig.

A. Zu Paris tritt Hermes mit zwei Göttinnen, von denen die letzte deutlich als Athena charakterisirt ist; ob wir in der ersten Hera oder Aphrodite zu erkennen haben, wüsste ich auf keine Weise zu entscheiden, wenn man nicht geltend machen will, dass gewöhnlich Hera vorangeht, Aphrodite aber zuletzt folgt

Ganz ähnlich ist B; jedoch fehlt Paris. Athena geht der anderen Göttin, die einen Stab in der Hand hält, voran.

C. Vor einem Jüngling steht Eros, demselben vertraulich zusprechend. Hinter Eros eine Frau, die in der Rechten einen Kranz hält. Hinter Paris steht Athena, hinter dieser ein mit Chlamys und Petasos versehener Jüngling, den man, obwohl ihm das bezeichnende Attribut, das κηρυκεῖον, fehlt, für Hermes erklärt hat. Die Frau, welche vor Paris steht, wird durch den Eros als Aphrodite bezeichnet.

D. Ein Jüngling sitzt auf einem Steine, durch das Schaf, das ihm zur Seite liegt, als Hirte bezeichnet. Vor ihm steht Hermes zu ihm hinblickend, den rechten Ellenbogen auf eine Säule lehnend. Es folgt eine sitzende Frau; die Schale, welche sie in der Hand hält, macht es sowie ihre ganze Tracht möglich, in ihr Aphrodite zu erkennen. Hinter dem Jünglinge steht eine zweite Frau, durch das Scepter zur Genüge als Hera bezeichnet.

Während man früher annahm, dass aus Mangel an Raum oder aus Nachlässigkeit eine der Göttinnen fehle, hat Stephani mit Hinweis auf das Satyrspiel des Sophoklos, welches das Parisurtheil enthielt, eine neue Erklärung aufgestellt (*CR.* 1863, p. 9. 10). Bei der dramatischen Behandlung, die Sophokles vornahm, ergab sich eine Schwierigkeit, die in den Gesetzen des Dramas begründet lag.

---

[1]) Die Spiegel Overb. 252, 107—110 = Gerhard, etr. Sp. II, 192—195 lasse ich ganz bei Seite.

Drei Schauspieler konnte er nur verwenden, und doch waren Paris und die drei Göttinnen nothwendige Personen für die bestehende Sage. Aber Sophokles wandelte die Sage zum Theil um; er stellte nur den Streit zwischen Athena und Aphrodite dar. Bei Athenaios XV p. 687 C lesen wir Σοφοκλῆς δὲ ὁ ποιητὴς ἐν κρίσει τῷ δράματι τὴν μὲν Ἀφροδίτην ἡδονικήν τινα οὖσαν δαίμονα μύρῳ τε ἀλειφομένην παράγει καὶ κατοπτριζομένην, τὴν δ' Ἀθηνᾶν φρόνησιν οὖσαν καὶ νοῦν, ἔτι δ' ἀρετὴν ἐλαίῳ χριομένην καὶ γυμναζομένην. Wie einst den Herakles die Ἡδονή und die Κακία für sich zu gewinnen suchten, so hier Athena und Aphrodite den Paris. Aehnliche Gegensätze scheinen beliebt gewesen zu sein; da auch Aristophanes den λόγος δίκαιος mit dem λόγος ἄδικος in den Wolken kämpfen lässt. Wie weit Hera bei Sophokles eine Rolle spielte, wissen wir nicht; vielleicht trat sie gar nicht auf, sondern mit einem Witze wurde sie bei Seite geschoben. Waren ihr einige Worte gestattet, dann musste sie vor den anderen Göttinnen auftreten, d. h. ehe Aphrodite den Sieg davon gewann. Alles weitere muss leere Vermuthung bleiben, sofern es nicht gelingt, aus anderen Quellen die Lücken der bisherigen Ueberlieferung zu ergänzen. Nur glaube ich nicht, dass Sophokles so weit ging, nur einen Streit zwischen zwei Göttinnen darzustellen und Hera ganz unerwähnt zu lassen. Den Hauptinhalt bildete jedenfalls der Streit zwischen Athena und Aphrodite. Den Wettstreit dieser beiden Göttinnen nun glaubt Stephani in C erkennen zu dürfen und weiter auch in A und B, indem er die zweite Frau, in der wir mit Bestimmtheit weder Hera noch Aphrodite erkennen mochten, nach Analogie von C für Aphrodite erklärt. Allein nicht auf Sophokles sind die Vasenbilder zurückzuführen; denn zwei von ihnen sind schwarzfigurig: daher hat auch Sophokles diesen Wettstreit nicht erfunden, sondern von einem anderen in seine Poesie hinübergenommen. Für D endlich, meint Stephani weiter, falle nun auch der letzte scheinbare Grund weg, überhaupt an Paris und sein Urtheil zu denken, da eben Athena fehle. Auch ich will es nicht auf mich nehmen, D für das Parisurtheil zu vertheidigen, obwohl sich darüber streiten liesse. Aber gegen die übrige Deutung muss ich mich erklären. Gäben wir zu, dass C den Mythus nach dem Parisurtheile des Sophokles darstellt, müsste dann auch A und B auf eine ähnliche Quelle zurückgehen? Dürfen wir uns so ohne weiteres für A und B eine Quelle erfinden? Welcher Art soll sie sein? Etwa ein lyrisches Gedicht? Dann sollte erst in einem einzigen Falle lyrischer Einfluss auf die Vasenmalerei sicher nachgewiesen sein. Methodisch ist ohne Zweifel eine solche Zurückführung auf eine erdachte Quelle zu verwerfen, so lange wie sich ein anderer Erklärungsgrund bietet. Diesen aber hat man längst gefunden, indem man eine Nachlässigkeit des Künstlers angenommen hat. Dass Athena in A und B zugegen ist, ist wohl kein Zufall; denn sie pflegt gewöhnlich in der Mitte zwischen beiden

Göttinnen einherzuschreiten; nur selten geht sie voran (Welcker a. O. Nr. 13. 20. 40. 44 = Overb. Nr. 12. 37. 42. 45); aber niemals soviel ich sehe ist sie in den Bildern der alten Periode die letzte.

Auch sind ja derlei Auslassungen und Verkürzungen in der Vasenmalerei nicht selten; viel weniger kann uns das Fehlen einer der Personen wundern, die im Marsche einherziehen, als wenn der Leichnam des Hektor in einem Bilde fehlt, das unzweifelhaft die Schleifung desselben darstellt (Overb. 458, 118). In einer anderen Vase (Overb. 352, 22) fehlt Achilleus, während Troilos zu Pferde und Polyxena ihr Heil in der Flucht suchen. Die unter den Pferden liegende Hydria macht die Deutung sicher. In einer dritten Vase (Arch. Zeit 1856 p. 228) stehen Troilos und Polyxena vor dem Brunnen, der auflauernde Achilleus ist weggelassen. Ein weiteres Beispiel bietet die Berliner Vase, Nr. 1980, welche ganz in Uebereinstimmung mit sonstigen Darstellungen die Ueberlieferung des Achilleus an Cheiron vorführt; es fehlt nur die wichtigste Person, Achilleus selbst. Waren die bisherigen Beispiele schwarzfigurig, so fehlt es auch nicht an rothfigurigen, die dergleichen Nachlässigkeiten sich zu Schulden haben kommen lassen. Im *Bull. Nap.* VII, p. 153 ff. wird eine Vase erwähnt, in der Pylades von der Iphigenie den Brief erhält, aber Orestes selbst fehlt.[1]) Diese Auslassungen, deren Zahl sich wohl vermehren lässt, lassen keinen Zweifel übrig, dass wir auch in A und B nichts anderes erblicken dürfen. Ebenderselbe Grund aber kann auch für C gelten, und D ist keineswegs mit solcher Gewissheit aus der Reihe der Parisurtheile zu streichen.

Wir bleiben beim Parisurtheil; unter Berufung auf Lucian, der den Paris mit den drei Göttinnen einzeln verhandeln lässt, hat man den Paris mit einer Göttin allein nachweisen zu können geglaubt. Es sei eine leicht zu begreifende Modification der ursprünglichen Erzählung, dass in irgend einer nachepischen Poesie die Göttinnen einzeln mit Paris unterhandelten und ihm ihre Versprechungen machten. Die Erzählung konnte freilich die Göttinnen nach einander auftreten lassen; aber selbst wenn Stasinos schon so gedichtet hätte, die Kunst würde unzweifelhaft den Wettstreit durch Zusammenstellung der Streitenden anschaulich gemacht haben. Um so weniger wird man der Annahme einer Quelle, die nicht epischer oder dramatischer Art war, rechten Glauben schenken; und es lässt sich denn auch kein Vasenbild nachweisen, in dem bloss eine Göttin mit Paris zusammen ist.

Overb. 253, 116. Neapel 3161 ist von Heydemann auf Orpheus, vor dem eine Thrakerin steht, gedeutet worden. Wie man jedoch über diese wie über die vielen anderen Erklärungen, welche Heyde-

[1]) Vgl. Heydemann Arch. Zeit. 1873 p. 18, woselbst zwei der gegebenen Beispiele aufgezählt sind.

mann anführt, denken mag; Athena ist es sicher nicht, die hier vor dem Jünglinge steht, und ans Parisurtheil darf nicht gedacht werden.

In dem zweiten Vasenbilde Overb. 253, 115 redet Hermes eifrig zu einem Jünglinge in phrygischer Tracht, der in der Linken ein Scepter, in der Rechten ein Schwert hält. Hermes weist dabei auf die hinter dem Phryger stehende Frau, die durch hohen Polos, durch Schleier und Scepter ausgezeichnet ist. Man hat sie bald Hera (so Jahn *bull.* 1842 p. 26) bald Aphrodite (so Stephani a. O. p. 12) genannt; in dem Jünglinge will man den Paris erkennen. Will man bei der Deutung bleiben, so braucht man keine verschiedene Version anzunehmen. Ich würde dann hier weniger eine Auslassung constatiren als vielmehr annehmen, dass gewissermassen der Kern des Ganzen herausgeschält ist: Paris, zu dem Hermes für Aphrodite spricht. An Hera zu denken würde dann nicht möglich sein. Stephani will das Bild auf einen früheren Moment beziehen, in welchem Aphrodite den troischen Königssohn für sich zu gewinnen sucht. Eine solche Annahme scheint mir verfehlt, da dieselbe weder in der Sage einen Anhalt findet, noch auch eine solche Wendung sich leicht für den Maler ergab. Ueberhaupt aber halte ich dafür, dass auch bei diesem Bilde der Gedanke an das Parisurtheil aufgegeben werden muss. Wenn man sich auf ein Wandgemälde Overb. 254, 117 beruft, in dem Athena einem Jünglinge eine Tänie hinhält, so bedarf dieses Bild selbst einer sicheren Erklärung, die mir durch das Parisurtheil nicht gegeben zu sein scheint. Die Spiegel (Overb. 254, 118—120) lasse ich unberücksichtigt, da durch sie die Vasenbilder keine Aufklärung erhalten.

§. 11. Alexandrinische Poesie.

Zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben, welcher grosse Unterschied zwischen den späteren Vasenbildern und der Poesie der Alexandriner besteht, ist das Verdienst von Furtwängler.[1]) Bis jetzt ist eine Einwirkung der alexandrinischen Poesie noch in keinem sicheren Falle nachgewiesen. Es muss daher auch jede Deutung, die sich auf die Dichtungen dieser Epoche stützt, einer sorgfältigen Prüfung unterzogen werden. Es ist gewiss nicht zu übersehen, dass eine Anzahl von Scenen, die erst später, wahrscheinlich in der alexandrinischen Epoche, ausgebildet wurden, sich in der Vasenmalerei nicht finden. Dahin gehört z. B. die Abholung des Achilleus von Skyros (Overb. p. 287), der Schönheitsapfel, den Eris unter die Göttinnen bei der Hochzeit des Peleus warf, wovon später noch die Rede sein wird, Thetis, die den kleinen Achilleus im Styx badet (Overb. p. 282. XIV, 3), und endlich das Liebesverhältniss von Paris zur Oinone. Freilich hat man gerade Oinone in mehreren Vasen-

[1]) Eros in der Vasenmalerei p. 81 ff.

bildern erkennen wollen, die aber, einer genauen Prüfung unterworfen, nur das Endurtheil bestätigen, dass die alexandrin. Poesie ohne Einwirkung auf die Vasenmalerei geblieben ist. Besonders war es Jahn, der (arch. Beitr. p. 336 ff.) in mehreren Bildwerken eine weibliche Figur für Oinone erklärte, und Helbig (Arch. Zeit. 1866 p. 181) hält es für eine ausgemachte Thatsache. Die Bildwerke, die in Betracht kommen, sind folgende:

Overb. 226, 58 = Welcker, alte Denkm. V p. 366 ff. Nr. 60. Die Mittelgruppe, welche das Parisurtheil vorführt, wird umgeben auf der einen Seite von einem bärtigen Manne in reicher phrygischer Tracht, in dem man wohl mit Recht den Priamos erkannt hat, auf der anderen von einer Frau, die einen Stab mit der Rechten aufstützt. Schon Overbeck hat sich gegen die Deutung auf Oinone erklärt (p. 226 f. vgl. ebdst. Anm. 3); er betrachtet sie als Begleiterin der Aphrodite oder glaubt, sie sei nur zur Raumausfüllung vorhanden. Oinone erkennen zu wollen, fehlt jeder Anhalt; mir scheint dem Priamos entsprechend Hekabe dargestellt zu sein, für die auch das Scepter — denn anders soll der Stab nichts vorstellen — passend ist.

Overb. 232, 66 = Welcker Nr. 65. In einer Person hat Gerhard (apul. Vasenb. p. 23) Oinone zu erkennen geglaubt. Bereits Jahn a. O. p. 339 hat sich dagegen ausgesprochen.

Overb. 229, 61 = Welcker Nr. 66. Diese Darstellung, in der Jahn a. O. p. 339 Oinone erkennen wollte, ist von Brunn (Troische Misc. p. 49 ff.) endgültig aus der Reihe der Parisurtheile ausgeschieden worden.

Ebenso ist zu streichen *Élite céram.* II, 35, von Jahn p. 339 erwähnt, da die Frau mit der Lanze nicht Athena, der Jüngling nicht Paris sein kann.

Auch kann ich mich nicht entschliessen, in der Neapler Vase Nr. 1770 das Parisurtheil anzuerkennen; jedenfalls ist der Gedanke an Oinone, an die Heydemann erinnert, zu verwerfen.

Passeri I, 16. D'Hancarvelle IV, 24. Millingen, *vases diverses* 43. Pistolesi, *Vatic.* III, 99c. Zuerst hat Welcker a. O. p. 437 das Bild auf Alexandros gedeutet, den Aphrodite zur Abfahrt treibt; die oben sitzende Figur soll Peitho sein. Eine Deutung, die Welcker verwarf, hat Brunn, Troische Misc. p. 61 von neuem zur Geltung bringen wollen. Die von Welcker Peitho benannte ist für ihn Aphrodite; diejenige, die sich an den Paris wendet, soll Oinone sein, und an Paris ihre ernsten Ermahnungen richten. Diese Deutung entbehrt jeder Stütze und darf deswegen nicht angenommen werden; dagegen steht nichts im Wege, in den beiden Frauen Aphrodite und Peitho zu erkennen. Ob jedoch ans Parisurtheil gedacht werden darf, erscheint mir mehr als problematisch.

So lange wie sich nicht mit Sicherheit einmal Oinone nachweisen lässt, darf man eine Person, die mit diesem Namen zu benennen der Darstellung nach möglich wäre, für Oinone nicht in Anspruch nehmen.

Andererseits lässt ihr Fehlen sich dafür geltend machen, dass Oinone in den Kyprien nicht erwähnt wurde, was Welcker, ep. Cycl. II, p. 92 unentschieden lässt. Jedenfalls muss als Grundsatz festgehalten werden, dass die alexandrinische Poesie keinen Einfluss auf die Mythen in Vasenbildern gehabt hat. Wohl zeigt sich in späterer Zeit manches, was die frühere Kunst nicht dargestellt hätte. Wenn Peleus die Thetis beim Bade überrascht, den Paris Eros, Pothos und Himeros umschweben, überhaupt vieles mehr sinnlich ausgemalt wird, so ist der Einfluss der Zeit wahrzunehmen, die auch die Vasenmalerei umschuf; einen directen Einfluss von fremder Poesie anzunehmen, wird man nicht ohne die gewichtigsten Gründe wagen dürfen.

§. 12. Lokalsage.

In den Vasenbildern des troischen Sagenkreises hat man bis jetzt noch kein Vasenbild nachweisen können, das sich auf Lokalsage gründet. Es scheint doch die Wucht des Epos und sein Einfluss so gross gewesen zu sein, dass lokale Mythen verschwanden. Wohl tritt mit dem Beginn der rfgn. Technik die Hervorhebung attischer Sagen ein. Demophon und Athamas finden ihre Mutter Aithra wieder; und oftmals sind es gerade athenische Helden, die uns auf den Vasen entgegentreten; aber hier kann von lokalen Versionen keine Rede sein. Wenn in einer Vase, die den Auszug des Achilleus vorführt[1]), Menestheus auftritt, so zeigt sich deutlich das Streben der Athener, ihre Helden in den Vordergrund zu drängen. Wenn in Strongylions „hölzernem Pferde" Menestheus, Akamas, Demophon und Teukros (Aias war damals schon todt), also attische und salaminische Helden, hervorschauten (Paus. I, 23, 8), so liegt hier keine lokale Tradition vor. Dagegen haben wir dieselbe anzuerkennen z. B. im Raube der Oreithyia durch Boreas, der nach zwei Versionen zur Darstellung gebracht wird. Bald raubt Boreas die Oreithyia, da sie Blumen sammelt, bald da sie zum Brunnen geht, Wasser zu holen. Aber hier war keine Sage, die von einer anderen etwa schon im Epos besungenen abwich; sie stand nicht unter dem Drucke, den eben das Epos ausgeübt zu haben scheint. In Attika gab es bestimmt ausgeprägte Sagen über das Palladion; man wusste zu erzählen, wie in Attika Akamas oder Demophon das Palladion an sich gebracht hatten[2]); aber in der Vasenmalerei findet sich dies nicht. Freilich will Jahn den Doppelpalladienraub, der mehrfach dargestellt ist, durch Lokalsage erklären, aber, wie mir scheint, kann seine Deutung nicht genügen: vielmehr muss in den betreffenden Bildwerken eine bestimmte Tradition zu Grunde liegen, die zu er-

[1]) Gerhard, etr. u. camp. Vas. 13. — [2]) Vgl. z. B. Paus. I, 28, 8. Pollux VIII, 118. Eustath. Odyssee α 1419. Harpokration und Suidas s. v. ἐπὶ παλλαδίῳ. Clemens Alexandr., *Protr.* IV, 47 Sylb.

kennen uns freilich wegen der Lückenhaftigkeit der literar. Ueberlieferung nicht möglich ist. Ich zweifle nicht, dass die in Rede stehenden Bildwerke auf ein Drama zurückgehen, da das Epos eine andere Version hatte. Wir werden später darauf zurückkommen.

Soweit wir den ganzen Stoff mit seinen Quellen überblicken können, bietet sich nur das Epos und die Tragödie dar; von einer Einwirkung der lyrischen, der alexandrinischen Poesie, einer Ausprägung von Lokalsagen kann erst dann die Rede sein, wenn einmal ein einziges sicheres Beispiel vorgeführt sein wird: so lange jedoch müssen wir auch darauf Verzicht leisten, ein Vasenbild durch die fraglichen Arten der Poesie und durch Annahme lokaler Tradition zu erklären.

III. Vasenbilder, deren epische Quellen nur in Bruchstücken enthalten sind.

Haben wir, meist auf Vasenbildern, die uns Mythen der Ilias und Odyssee darstellen, fussend, gefunden, dass die Mythengestaltung auf Vasenbildern nur von den Epikern und Dramatikern ausgeht, dass die Anlehnung an die Poesie meist nur in der Hauptsache stattfindet, dass in allem Nebensächlichen die Maler nach Gutdünken handeln, besonders auch, indem sie Sitten ihrer Zeit einmengen und auf die Heroenzeit übertragen, so wollen wir jetzt die Bildwerke zu den übrigen Epen betrachten und zusehen, wie weit dieselben uns bei der Ergänzung der schriftlichen Quellen dienen können; und ob sie irgendwo den von uns aufgestellten Principien widersprechen. Wenn manchmal entgegenstehende Ansichten kurz zurückgewiesen werden, so geschieht dies von dem Standpunkte aus, auf den die vorhin betrachteten Vasen jeden Unbefangenen führen müssen.

Es kann auch hier nicht in unserer Absicht liegen, alle Bildwerke zu besprechen, sondern nur diejenigen, die für unsere Frage besonders ins Gewicht fallen. Dabei bin ich mir bewusst, mit Absicht keine schwierigere Frage bei Seite geschoben zu haben. Die Anordnung der einzelnen Bildwerke wird eine lose sein; wir werden dieselben innerhalb der einzelnen Epen nach der Reihenfolge der Thatsachen aufeinander folgen lassen.

§. 13. Die Kyprien.

Peleus und Thetis.

Nicht weniger als 46 Vasenbilder führt Overbeck p. 174—201 Nr. 1—4. 6—47 zu dem Ringkampf und der Hochzeit des Peleus und der Thetis an.

Zunächst einige Berichtigungen und Ergänzungen zu den von Overbeck aufgezählten Bildern:

Nr. 3 = München 807
Nr. 14 = „ 653[1])
Nr. 15 = „ 380
Nr. 16 = „ 767(?)
Nr. 17 = „ 501
Nr. 18 = „ 1155
Nr. 20 = „ 450
Nr. 21 = „ 1112
Nr. 23 = Roulez, *vases de Leyde pl.* 12
Nr. 24 = München 538
Nr. 28 = Benndorf, Gr. u. Sic. Vasenb. XXXII, 4a p. 61—63. Collignon 406
Nr. 31 = München 331
Nr. 35 = Neapel 2421
Nr. 36 = „ 2638
Nr. 47 = Conze Vorlegebl. II, 1. 2.
Nr. 4 ist von Jahn Arch. Zeit. 1853 p. 145 ff. auf Telephos und Auge gedeutet; jedenfalls bezieht es sich nicht auf Peleus und Thetis.
Nr. 11 und 19 sollen sich nach Overbeck in München befinden, sind jedoch in Jahns Katalog nicht verzeichnet.

Ob alle die Vasen, in denen die Jungfrau nicht von Thieren oder den Elementen unterstützt wird, oder andere Umstände über die Darstellung keinen Zweifel aufkommen lassen, mit Recht auf Peleus und Thetis bezogen werden, ist nicht leicht zu entscheiden. Manchen mögen andere Mythen zu Grunde liegen; andere sind vielleicht gar nicht bestimmt zu deuten, sondern ganz allgemeiner Art und zum Genre herabgestimmt. Diese Vasen (Overb. Nr. 16—22. 39. 40. 43) können daher nicht berücksichtigt werden.[2])

Hinzuzufügen sind etwa folgende:

A. *Schwarzfigurige Vasen.*

München 133. 486.
Varvakeion 584. 1199, von Collignon p. 80 erwähnt.
Collignon 328.
Collignon 329 abgeb. Heydemann, Gr. Vas. VI, 1.
Heydemann ebdst. VI, 2. 3.
Bull. 1859 p. 133 (*bis*)
Neapel 2535.

---

[1]) Die Beschreibung der Vase ist bei Overbeck sehr ungenau. Die Identität wird jedoch unzweifelhaft durch die gleiche Anzahl der Personen, sowie durch die Anwesenheit des Nereus, der sich nur noch zweimal in sfgn. Vasen zeigt. — [2]) Ebensowenig wie die sfgn. Petersburg 42. 115. Neapel 2449. 2738. *RC.* 205 und die rfgn. Overb. XXXI, 2 (vgl. Arch. Zeit. 1870 p. 82). Arch. Zeit 1878 Taf. 12 (*bis*).

Neapel *RC.* 207, abgeb. *Bull. Nap. N. S.* V, 10, 12. Fiorelli, *vasi Cum.* IX, 1.

B. Rothfigurige Vasen.

Petersburg 1527

München 369. Conze, Vorlegebl. VII, 2

Journal of philology 1877 Taf. A, p. 215 ff., erwähnt auch Arch. Anz. 1866 p. 203* und *Commentat. in hon. Th. Mommseni* p. 171, 30

Newton *the fine arts quarterly review* 1864 Taf. II, p. 1 f. Conze, Vorlegebl. II, 6, 2.

Für Peleus und Thetis liegt eine meines Erachtens nicht eben glückliche Arbeit aus den letzten Jahren von Schlie[1]) vor, der gerade mit Bezug auf das Epos diese Sage behandelt hat. Auf p. 44 f. stellt er die Züge zusammen, die er den Kyprien entnommen glaubt. Indem wir möglichst von einer Behandlung der Bildwerke im Einzelnen, absehen, wollen wir die einzelnen Punkte der Reihe nach betrachten.

Dass überhaupt der Kampf des Peleus mit der Thetis in den Kyprien beschrieben war, wird uns von Proklos nicht überliefert, und Welcker glaubte, dass derselbe nicht behandelt worden sei. Overbeck und Schlie sind anderer Meinung, wie ich glaube, mit vollem Rechte. Ein Dichter wie Stasinos, der überall möglichst weit ausholt, der immer die Genesis einer Thatsache beschreibt, konnte unmöglich, wenn er die Hochzeit des Peleus schilderte, die Art übergehen, in der Peleus sich seine Braut errang. Mag die Schilderung noch so kurz gewesen sein, ganz fehlen durfte sie nicht. Dafür spricht auch die grosse Anzahl der Bildwerke aus der archaischen Periode.

Gehen wir also auf die Voraussetzung Overbecks und Schlies ein und sehen zu, welche Züge schon im Epos vorgebildet zu sein scheinen.

Der Ort des Liebeskampfes.

Ohne jegliche Andeutung auf Vasenbildern, auch ohne schriftliche Tradition würden wir als den Ort des Liebeskampfes das Gestade des Meeres ansehen; für die Meernymphe Thetis ist dieser Ort der weitaus wahrscheinlichste. So wird uns denn auch von Herodot VII, 191 und dem Scholiasten zu Apollonios I, 582 das Sepiasgestade angegeben als der Ort, an dem Peleus sich die Thetis geraubt habe. Indessen zeigt ein Blick auf diese Stellen, dass sie schwerlich etwas anderes als eine Lokalsage wiedergeben, die an ein Heiligthum der Thetis und der Nereiden sich anschloss. Auch die Erwähnung des Scholiasten, dass Thetis sich in eine Sepia ver-

[1]) Zu den Kyprien. Programm des Gymnasiums zu Waren 1874.

wandelt habe, um dem Peleus zu entgehen, ist so einzig, dass sie nur Lokalsage oder vielleicht sogar Gelehrtenerfindung ist, die den Sepiasstrand in nähere Beziehung zur Göttin bringen wollte. Mehr als gewagt würde es sein, dem Dichter der Kyprien auch den Sepiasstrand zuschreiben zu wollen. Nur einmal Conze, Vorlegebl. II, 6, 2 finden wir den Meeresstrand gemalt, in einer späten Vase, die uns den Peleus zeigt, wie er die badende Thetis überrascht hat. Zu dieser Darstellung war natürlich der Meeresstrand oder doch wenigstens Wasser erforderlich. Ob der Maler an den Sepiasstrand gedacht habe, meint Schlie p. 15, lasse sich natürlich nicht sagen; ich glaube, dass dem Maler nichts ferner gelegen hat als ein solcher Gedanke. Auf anderen Vasen sind Korallenstöcke, Delphine und Seethiere hinzugefügt: natürlich, wo eine Meergöttin ringt, wo Nereus und seine Töchter oftmals zugegen sind, da waren auch diese Dinge passend angebracht; jedoch erlauben die Bilder nicht einen Schluss aufs Epos zu machen, obwohl an und für sich ja hohe Wahrscheinlichkeit herrscht, dass Thetis am Gestade des Meeres überfallen wurde.

Die Verwandlungen.

Voran stelle ich auch hier die Zeugnisse der Schriftsteller. Ohne Werth ist für unseren Zweck das schon erwähnte Zeugniss des Scholiasten zu Apollonios I, 582, der eine Metamorphose in eine Sepia kennt. Unser ältester Gewährsmann ist hier wie so oft Pindar: N. 4, 62 nennt er das Feuer und den Löwen als Gegner des Peleus. Von Sophokles führt uns der Scholiast zu Pindar N. 3, 60 die Verse an:

τίς γάρ με μόχθος οὐκ ἐπεστάτει;
λέων δράκων τε, πῦρ, ὕδωρ (Soph. *fr.* 163).

Apollodor III, 13, 5 lässt die Thetis sich in Feuer, Wasser und in ein θηρίον verwandeln. Der Scholiast zu Pindar N. 4, 62 nennt das Feuer, den Löwen und verschiedene Gestalten (διάφοροι ἰδέαι) und N. 3, 60 das Feuer und Thiere (θηρία). Das Feuer wird also von allen erwähnt; das Wasser von Sophokles und Apollodor; der Löwe von Pindar, Sophokles und dem Scholiasten zu Pindar; den Drachen (die Schlange) nennt nur Sophokles. Die Ausdrücke θηρίον, θηρία, διάφοροι ἰδέαι können natürlich vieles einschliessen. Endlich erwähne ich noch die Verse des Sophokles, die uns der Scholiast zu Pindar N. 3, 60 aufbewahrt hat: καὶ Σοφοκλῆς φησιν ἐν Τρωίλῳ:

ἔγημεν ὡς ἔγημεν ἀφθόγγους γάμους
τῇ πανταμόρφῳ Θέτιδι συμπλακείς ποτε.

Gerhard (AV. II, p. 107, 86) liest hier πεντάμορφος; ohne Grund wie ich glaube. Denn die überlieferte Lesart ist ganz unverdächtig,

uud für eine Verwandlung in fünf verschiedene Gestalten spricht nichts: an einer anderen Stelle nennt Sophokles selbst nur vier Gestalten, und diese vier scheinen auch den wesentlichsten Bestandtheil der Sage ausgemacht zu haben.

In den Vasenbildern ist die Verwandlung in Feuer in zwei sfgn. Vasen angedeutet (Overb. Nr. 15 und Neapel *RC.* 207).

Ob jemals die Verwandlung in Wasser auf Vasenbildern ausgedrückt ist, erscheint mehr denn zweifelhaft. Die Schwierigkeit, den Peleus mit dem Wasser ringend darzustellen oder das Wasser als Helferin der Thetis zu zeigen, leuchtet von selbst ein.[1]) Ein Delphin, hat man geglaubt, solle in einigen Vasen das Wasser vertreten: allein dieser Delphin ist nirgends als Angreifer zu erkennen: er bezeichnet, wenn man will, das Lokal oder gehört eben zur Nereide und zeigt uns dieselbe als Meergöttin (Overb. Nr. 29. Collignon 406). In einer anderen, rfgn. Vase (Overb. Nr. 37) soll der Maler das Wasser durch einen Regenbogen angedeutet haben: denn für einen solchen haben die Herausgeber den Gegenstand, der sich über Peleus und Thetis erhebt, gehalten. Allein die Deutung ist nicht ohne Schwierigkeit. Nach der Abbildung scheinen allerdings eine Nereide den Gegenstand anzustaunen, Eros, der Begleiter der Aphrodite, und auch Thetis selbst ihn mit Verwunderung zu betrachten. Indess wollte der Künstler das Wasser damit andeuten, wozu dann die Verwunderung? war die Metamorphose in Wasser für Meernymphen wunderbarer, als die in Schlange, Löwe, Feuer? Endlich aber würde wohl der Künstler so einen Regenbogen dargestellt haben mit den Farben weiss, schwarz, gelb? Die Sache ist keineswegs sicher. Mir scheint vielmehr der vermeintliche Regenbogen ein Theil des Gewandes zu sein, das sich nach beliebter Manier bogenförmig über dem Haupte der Thetis wölbt[2]), wie denn überhaupt der Maler unnatürliche Falten nicht allein auch sonst im Gewande der Thetis sondern vor allem auch in der Chlamys des zwischen Peleus und Cheiron stehenden Mannes angebracht hat.

Die Schlange findet sich in Vasenbildern aller Stile; statt einer Schlange begegnen uns deren auch zwei und einmal sogar drei.

Auch der Löwe findet sich in Vasenbildern aller Stile. Bisweilen kann man zweifelhaft sein, ob man einen Löwen oder ein anderes Raubthier, einen Panther oder Tiger, zu erkennen hat; oftmals dagegen ist es deutlich[3]), dass der Künstler keinen Löwen darstellen wollte. Zwei Panther sind in Nr. 15.

Ferner wird Thetis unterstützt von einem Seedrachen, jedoch

---

[1]) Gerhard, AV. II, 112 umgibt den Nereus, mit dem Herakles ringt, Wasser, nicht bloss um ihn als Meergott zu bezeichnen, sondern um ihm beizustehen. — [2]) Vgl. Jahn, Entführung der Europa, Taf. I a (= Neapel 3249). Overb. XXVIII, 1. — [3]) Durch die Art der Darstellung, ob *en face* oder *en profil*. Vgl. Conze, Inseln des thrakischen Meeres p. 9.

nur in vier rfgn. Vasenbildern. Auf Nr. 3 findet sich neben dem Seedrachen ein Hund. Endlich sehen wir auf zwei Vasen eigenthümliche Ungeheuer. Neapel 2535 zeigt ein Thier mit Löwenkopf und Fischschwanz; auf der anderen Vase, Collignon 329, hilft der Thetis ausser einer Schlange ein Löwe mit sehr zugespitzter Schnauze, aus dessen Kopfe ein Horn hervorspringt.

Beliebig sind die Thiergestalten mit einander in Verbindung gesetzt: Feuer, Löwe und Schlange finden sich vereinigt Neapel *RC.* 207. Die Verbindungen von Löwe und Schlange, von Schlange und Tiger u. s. w. haben alle ihre Beispiele.[1]) Conze II, 6 sind auf demselben Bilde Schlange und Seedrache. Nur eine Ausnahme ist zu machen: auf keiner Vase findet sich ein Löwe neben einem Panther oder Tiger, und darin ist man versucht doch nicht blossen Zufall zu erkennen.

Suchen wir nun aus diesen Thatsachen die Gestalten zu ermitteln, die sich als Kern der Sage ergeben, so hat Schlie p. 44 folgendes Resultat gezogen: „Ein gewaltiger Ringkampf beginnt zwischen der Göttin und dem sterblichen Manne, dem die Verwandlungen der ersteren in Feuer und in die Gestalten eines Löwen, Panthers, Drachen und selbst in die eines flüchtigen Vogels nicht zu wehren vermögen".

Um mit dem flüchtigen Vogel zu beginnen — denn von ihm war bisher keine Rede —, muss das rfge. Vasenbild Nr. 36 einen

---

[1]) Löwe findet sich allein:
sfg. Nr. 6. 7. 8. 14. München 133.
rfg. Nr. 26. 27. 31. 32. 33. München 369.
Schlange findet sich allein:
sfg. Nr. 9. 10. München 486. Collignon 338. Heydemann, Gr. Vas. VI, 3.
rfg. Nr. 28. 35. 37.
Löwe und Schlange:
sfg. Neapel *RC.* 207 (dazu noch Feuer). Collignon 329. Varvakeion 584. 1199.
rfg. Nr. 25. 29. 38. (In 25 drei Schlangen.)
Panther oder Tiger allein:
rfg. Petersburg 1527.
Panther und Schlange:
sfg. Nr. 11. 12. 13. Heydemann, Gr. Vas. VI, 2 (zwei Schlangen).
rfg. Nr. 34 (zwei Schlangen).
Zwei Panther und Feuer:
sfg. 15.
Seedrache allein:
rfg. Conze II, 6, 2.
Seedrache und Schlange:
rfg. *Journal of ph.* 1877 Taf. A.
Seedrache und Löwe:
rfg. Nr. 38.
Seedrache, Schlange und Hund:
rfg. Nr. 3.

Augenblick unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Peleus ringt mit Thetis; eine Schlange hat sich in seinen Oberschenkel festgebissen; ferner aber sind die bisherigen Herausgeber (Overbeck p. 188 f. Schlie p. 21) durch Flügel, die Thetis am Haupte trägt und durch das Blatt einer Wasserpflanze an die Verse des Ovid *met.* XI, 243 f. erinnert worden:

sed modo tu volucris, volucrem tamen ille tenebat
nunc gravis arbor eras: haerebat in arbore Peleus.

Die Kopfflügel der Thetis sollen die Verwandlung in einen Vogel anzeigen. Durch das Blatt wird Overbeck an den Baum erinnert, an den sich Thetis bei Ovid verwandelt, während nach Schlie a. O. Anm. 4 dasselbe „ihre Natur als eine dem Meer angehörende Nereide" bezeichnen soll. Zunächst lehrt nun aber genaues Zusehen, dass das Blatt der Wasserpflanze keine andere Bedeutung hat, als uns anzuzeigen, bei welcher Beschäftigung Peleus die Thetis überraschte. Zwei ihrer Schwestern tragen ähnliche Blumenstengel in Händen, eine dritte hat denselben in der Bestürzung fallen lassen. Da sie Blumen sammelten also, hat sie Peleus gestört und zum Zeichen dessen das Blatt neben der Thetis.[1])

Weiter aber, wie steht es mit der Wandelung in den Vogel? Gäben wir zu, dass diese Bedeutung die Flügel auf dem Haupte der Thetis hätten, wo haben wir die Gewähr, dass dieser Zug im Epos war? Ich erinnere an die verwandelten Odysseusgefährten, die der Maler als ganz beliebige Thiere darstellte. Und hier würde nur ein einziges rfgs. Vasenbild den Vogel zeigen. Wäre noch eine ältere Ueberlieferung als Ovid vorhanden, die die Behauptung stützen könnte, so wäre sie nicht ohne weiteres zu verwerfen. Damit wird zugleich die Bedeutung der Flügelchen in Frage gestellt: können sie wirklich die Andeutung des Vogels geben? Man wird mich an Io erinnern, die als Kuh nur durch 2 Hörnchen bezeichnet wird (z. B. Neapel 2922. *Bull. Nap.* III. Taf. 4). Allein Hörner sind kein Weiberschmuck, Flügelchen wohl. Denn zunächst scheinen mir dieselben nicht mit der Thetis verwachsen zu sein, sondern lediglich eine Zierde des Stirnbandes zu bilden. Freilich sagt Heydemann im Kataloge p. 359: 'sie trägt ... auf dem Kopf eine Stephane, über der auf der Stirn zwei kleine Flügel sichtbar werden'. Die Abbildung lehrt indess, dass die Flügel nicht getrennt sind von der Stephane, und die Frage ist unabweisbar, ob wir nicht vielmehr einen Schmuck derselben zu erkennen haben. Statt der Zacken, die am Stirnbande einiger anderer Nereiden sichtbar sind, trägt Thetis einen vornehmeren Schmuck, der nicht mehr auffallen darf wie z. B. Seitenflügel am Helme der Athena (Neapel 1924. 1975.

[1]) Wie das Blatt angebracht war, lässt der Zustand der Vase nicht mehr erkennen.

2133) oder anderer Personen (Neapel 3017. 3242. Conze, Vorlegebl. III, 4, 1). Man vgl. ferner Overb. XXII, 8, wo Athena auf ihrer Stirnbinde 2 Flügelrosse trägt. Will man aber durchaus den Flügelchen Bedeutung zulegen, so mag die Flüchtigkeit und Beweglichkeit der Thetis, ihre Fähigkeit, sich zu verwandeln, darin ausgedrückt sein.[1]) Auf jeden Fall gestattet dies Vasenbild keinen Rückschluss aufs Epos.

Ferner war nach Schlie die Wandelung in einen Panther im Epos. Schon oben wurde darauf hingewiesen, dass merkwürdiger Weise niemals Peleus von einem Löwen und Panther zugleich angefallen wird; dass oftmals eine genügende Scheidung zwischen Löwe und Panther nicht ermöglicht ist: endlich aber haben wir keine schriftliche Ueberlieferung, die den Panther erwähnt. Es ergibt sich hieraus, dass der Panther wohl nur eine Abart des Löwen ist und diesen in manchen Vasenbildern vertritt.

Weiterhin wurde das Feuer von allen obenerwähnten Autoren genannt, und wenigstens zwei Vasenbilder alten Stils stimmten damit überein.

Auch die Gestalt des Drachen oder, was dasselbe sagen will, der Schlange nimmt Thetis nach Sophokles an. Da viele Vasenbilder uns dies vor Augen führen und schon auf der Kypseloslade von der Hand der Thetis eine Schlange sich dem Peleus entgegen bewegte (Paus. V, 18, 1), so ist das Epos in sicherer Weise zu ergänzen. Dagegen ist der Seedrache, der verhältnissmässig selten und nur in rfgn. Vasenbildern vorkommt, zu einer Zeit also, die diese Ungeheuer sehr liebte, auftaucht, unbedenklich der Erfindung der späteren Vasenmaler zuzuschreiben.

Ueber andere Thiere, wie den Hund und die merkwürdigen Ungethüme, die wenigstens halb aus einem Löwen bestehen, gehe ich hinweg, indem ich kurz auf die Odyssee verweise und das Vasenbild, welches uns die Gefährten des Odysseus mit den Köpfen von Eseln, Schwänen u. s. w. zeigt.

Als Bestand der alten Sage ergibt sich also das, was wir schon vorher aus den schriftlichen Nachrichten wussten: Thetis sucht sich zu vertheidigen in den Gestalten des Feuers, des Löwen, der Schlange (= des Drachen) und, wie Sophokles und Apollodor lehren, des Wassers.

Nur gering sind die Abweichungen, die sich die Vasenmaler erlaubt haben: und eben dieser Umstand scheint eine feste Normirung der Verwandlungen vorauszusetzen; es ist dies das Gewichtigste, was sich aus den Vasen für eine Schilderung der Begebenheiten im Epos geltend machen lässt.

---

[1]) Thetis geflügelt an den Schultern und inschriftlich bezeugt auf drei etruskischen Spiegeln, Gerhard 386. 387. 396.

Anwesenheit des Cheiron.

Auf mehreren Vasen ist Cheiron gegenwärtig, der treue Freund des Peleus, den die Sage mit dessen Familie enge verknüpft hat. Er erscheint in den sfgn. Vasen Nro. 15. 23. 24. Collignon 328; ferner in den rfg. Nro. 3. 34. 35. 36. 37. In Nro. 15, glaubt Schlie, sei derselbe damit beschäftigt, den Peleus von einem Panther zu befreien. Möglich wäre es, dass er den einen Fuss des Panthers von Peleus loszureissen versucht, wahrscheinlich keineswegs. Hätte der Künstler die Hülfe des Cheiron andeuten wollen, so konnte er das doch gewiss besser thun, als auf eine so zweideutige Weise. Lediglich der Raummangel veranlasste den Vasenmaler, ihn so nahe an die Mittelgruppe heranzustellen. Niemanden, der die Bildwerke zur Ilias und Odyssee durchmustert, wird die Anwesenheit des Cheiron befremden. Er weiss, wie gern und wie oft Figuren, die in Beziehung zu den Handelnden stehen, hinzugefügt werden. Ich erwähne nur, dass Eumaios bei der Fusswaschung des Odysseus hinter demselben stand, dass einmal[1]) beim Versuche des Nessos, die Deianeira zu rauben, ihr Vater Oineus zugegen ist, dass endlich auf der Kypseloslade, da Hephaistos der Thetis die Waffen überreicht, mehrere Nereiden auf Zweigespannen und der Kentaur Cheiron zuschauten (Paus. V, 19, 8). Fürs Epos kann die Anwesenheit des Cheiron nichts weiteres lehren, als dass er in Beziehung zu Peleus stand; und dies ist uns auch anderweitig überliefert. Verfehlt ist demnach der Schluss, den Schlie aufs Epos p. 44 macht: „Peleus überfällt in Begleitung seines Freundes Cheiron, der ihn mit Rath und vielleicht auch mit der That unterstützt, die Nereide Thetis".

Ist Zeus gegenwärtig?

Auf einigen Vasenbildern (Nro. 36. 44) ist Schlie (p. 21f., 39f.) sehr geneigt, den Zeus zu erkennen. Die Person, um die es sich handelt, ist beide Male bärtig, mit einem Kranze geschmückt, in der Linken das Scepter. In 36 fliehen zu ihm einige der Nereiden; in ruhiger Würde erhebt er die Rechte, um sie zu beruhigen und ihnen den Willen des Schicksals mitzutheilen. Andere der Nereiden flüchten zu einem ebenfalls bekränzten bärtigen Manne, dessen Leib in einen langen Fischschwanz endet. Zuerst hat Heydemann (Neapler Katalog) die beiden Männer Zeus und Nereus genannt, und zweifelnd schliesst sich ihm Schlie an. Es lässt sich nicht leugnen, dass Haltung und Figur recht wohl dem Zeus zukämen.

Ganz zu verwerfen aber ist dieselbe Vermuthung Schlies für Nro. 44. Hier ist der Mann in der Mitte der Mädchen; er eilt offenbar herbei auf Peleus und Thetis zu, als ob er der Tochter Hülfe bringen wolle. Die erhobene Rechte, die ganze Haltung und

[1]) Neapel 3089, abg. z. B. Millingen *peint. div.* 33.

lebhafte Bewegung, die uns deutlich sein Erstaunen kundthun, können nimmermehr dem Zeus zukommen. Schlie freilich legt darauf wenig Gewicht; für mich ist es ein schlagender Beweis gegen Zeus. Vor allem aber würden wir ja den Nereus vermissen, zu dem doch in so vielen Vasenbildern die Töchter flüchten. Gegen diese schwerwiegenden Gründe kann weder die volle kräftige Gestalt noch auch das dichte Haupthaar und der schwarze Bart von Bedeutung sein. Auch finden wir den Nereus mit schwarzem Bart- und Haupthaar z. B. Gerhard AV. II, 146. 147.[1])

Wie aber, wenn in Nro. 36 jener fischleibige Mann Nereus wäre, welcher Name bliebe dann für den andern? Freilich dann nur Zeus. Wenn aber jener nicht Nereus sein kann, so wird die Deutung auf Zeus auch hier immer schwankender. Das im *Journal of phil.* 1877 Taf. A publicirte Vasenbild bringt uns Gewissheit. Auch hier fliehen die Nereiden zu einem sitzenden Greise und einem fischleibigen Manne, und hier führen die beiden die Namen Nereus und Triton. Also wird auch für den Fischleibigen in Nro. 36 die frühere Deutung von Overbeck und Brunn (Schlie p. 40) auf Triton in Uebereinstimmung mit anderen Darstellungen vollständig gesichert. Der weisse Bart des anderen Mannes dagegen ist bei weitem charakteristischer für Nereus als für Zeus, da letzterer doch nur sehr selten mit weissem Barte abgebildet wird (Overbeck, Kunstmythol. II, p. 29). Wenn endlich Nereus als stattlicher kräftiger Mann uns entgegentritt, so stimmt das sehr wohl mit dem würdevollen schönen Stil des Vasenbildes. Eine Anwesenheit des Zeus ist also bis jetzt nicht erwiesen.

Was bedeutet die Anwesenheit des Hermes in Nro. 45 und 24?

Auch müsste es uns befremden, den Zeus zwischen den Nereiden zu finden. Schlie freilich weiss ihm eine Stelle im Mythus zu geben. Auf Seite 44 heisst es bei ihm: 'Durch den plötzlichen Angriff in die höchste Angst und Bestürzung versetzt, fliehen die Nereiden in grosser Hast davon, um bei ihrem Vater Nereus eine Zuflucht zu finden. Doch von Zeus abgesandt, tritt Hermes unter die erschreckten Mädchen und zum Nereus hin, wohl weniger deshalb, damit er dem die Zukunft wissenden weisen Greise die Nachricht von der grossen Begebenheit bringe, als vielmehr um durch seine Gegenwart den Willen des Zeus und des Schicksals zu veranschaulichen, sowie eine beruhigende und versöhnende Wirkung auszuüben'.

[1]) Zwischen der Gruppe des Nereus, der Doris und der Nereide auf diesem Vasenbilde und derselben Gruppe bei Gerhard AV. III, 182 (= Nro. 2) besteht eine solch auffallende Aehnlichkeit, dass, wenn nicht Fälschung oder weitgehende Ergänzung vorliegt, einer der interessantesten Vergleiche gemacht werden kann.

Geben wir zunächst zu, dass die Flucht der Nereiden zu ihrem Vater, die viele Vasenbilder zeigen, im Epos vorgebildet war, woher kennt Schlie den Auftrag, mit dem Hermes unter die Nereiden als Bote des Zeus herbeieilt? Zwei Vasenbilder haben es ihn gelehrt, Nro. 45 und 24 (vgl, Schlie p. 41f.).

Nro. 45. Die Darstellung schmückt in zwei Hälften zerlegt die Aussenseiten einer Kylix. Auf der einen Seite sehen wir den Kampf des Peleus und der Thetis; zur Rechten und Linken eilen je zwei Nereiden davon. Die andere Seite zeigt uns in der Mitte den Nereus sitzen; hinter ihm nahen 2 der flüchtigen Töchter, und vor ihm ist Hermes mit eiligen Schritten herbeigeeilt, um ihm irgend eine Botschaft zu überbringen; hinter diesem steht eine Frau, die bisher ebenfalls als Nereide gedeutet ist, wie ich glaube mit Unrecht: ihre ruhige Haltung, ihr Kopfschmuck oder Kranz im Haar, der sie vor den übrigen auszeichnet, machen es mir zur Gewissheit, dass wir in ihr die Mutter der Nereiden, die Doris, zu erkennen haben, die auch sonst (Nro. 2 z. B.)[1]) nachweisbar ist. Von höchster Wichtigkeit soll die Anwesenheit des Zeusboten, des Hermes, sein. Schon Overbeck äussert p. 197, dass die eilige Botschaft, die Hermes überbringe, gewiss nicht den Raub der Tochter zum Inhalte habe, sondern 'das Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή' direct nach dem Epos. Allein der Hermes im Bilde erlaubt uns nicht, eine kleine hübsche Geschichte zu erdenken und als deren Urheber den Stasinos zu bezeichnen. Von einer beruhigenden Wirkung desselben ist nichts zu verspüren; im Gegentheil, eilig naht er, um als Bote den Raub der Thetis zu melden. Darauf weist der eilige Gang, darauf die ausgestreckte Rechte: er meldet Göttern den Raub einer Göttin. Ein poetischer Anlass liegt unbedingt nicht vor.

In der anderen Vase Nro. 24[2]) ist Hermes zugegen. Er hat den Peleus begleitet und beschützt ihn. Seine Gegenwart ist so gewöhnlich, dass sie weiterer Erklärung nicht bedarf.

Des Nereus und der Nereiden Gegenwart.

Nur selten finden wir Peleus und Thetis allein; meist sind eine oder mehrere ihrer Schwestern zugegen, und oftmals findet sich der Vater Nereus ein. Vorhin geben wir hypothetisch zu, dass Peleus die Thetis aus der Schar der Schwestern sich raubt, und dass diese hastig fliehend bei ihrem Vater Nereus Schutz suchen. Allein auch diese Behauptung bedarf einer näheren Untersuchung, bei der es sich lohnen wird, schwarz- und rothfge. Vasenbilder scharf zu sondern.

In sfgn. Vasenbildern, die mit Sicherheit auf Peleus und Thetis zu beziehen sind, findet sich die Mittelgruppe allein dargestellt

[1]) Vgl. jedoch die vorige Anmerkung. [2]) Schlie verwechselt p. 42 diese Vase (München 538) mit Nro. 37.

Nro. 6. 7. 8.[1]) Eine Nereide ist zugegen Nro. 15. 23. Neapel *RC.* 207.[2]); drei Nereiden Heydemann, Griech. Vas. VI, 3. Varvakeion 584; vier Nereiden Nro. 24. Collignon 329. In den übrigen Bildern sind zwei Nereiden: Nro. 9—14 München 133. 486. Heydemann, Griech. Vas. VI, 2. *Bull.* 1859 p. 133 (*bis*).[3]) Verhältnissmässig ist die Zahl in den archaischen Bildern also sehr klein: nur in je zwei Bildern waren drei und vier Nereiden zugegen. Zur Vorsicht bei einem Schlusse aufs Epos muss daran erinnert werden, dass nur zu gern interessirte Personen beigefügt werden, und deshalb erlaubt ihre Anwesenheit auf Vasen allein nicht auch auf ihre Anwesenheit im Epos zu schliessen. Wie aber stehts mit Nereus? Nur dreimal ist derselbe in älteren Bildern zugegen. Collignon 328 steht links von der Mittelgruppe Cheiron, rechts sitzt Nereus auf einem Sessel. Nro. 14 umgeben die Ringenden zwei Nereiden mit den Geberden des Erstaunens; hinter einer steht Nereus mit weissem Haupt- und Barthaar, in der Linken einen Stab, die Rechte ausgestreckt. In beiden Vasenbildern ist also von einer Flucht der Töchter zu ihrem Vater keine Rede; im ersteren war gar keine Nereide (ausser Thetis), wohl aber Nereus vorhanden. Das dritte Bild, welches hier in Betracht kommt, ist auf der Neapler Vase *RC.* 207. Die Mitte der Darstellung nimmt ein Altar und ein Palmbaum ein; rechts kämpft Peleus mit der Thetis; links spricht eine Jungfrau mit einem Manne, wahrscheinlich doch wohl eine Nereide, die ihrem Vater das Unheil der Schwester meldet.[4]) Auch hier dürfen wir von einer Flucht gar nicht sprechen: dazu ist die Haltung viel zu ruhig. Die sfgn. Vasenbilder sind also die Behauptung Schlies zu stützen nicht sehr geeignet. Dass aber Vasenmaler den Nereus und seine Töchter, ohne durch die Poesie beinflusst zu sein, hinzufügen konnten, ist nach den zahlreichen Analogien klar: hier sei nur erwähnt, dass in einigen Bildern Thetis dem Achilleus im Gegensatz zur Ilias in Begleitung ihrer Schwestern oder auch des Vaters die Waffen überbringt.[5])

Häufiger finden wir den Nereus mit seinen Töchtern oder die Flucht derselben zu ihm auf den späteren Vasen: Nro. 30—36. 42. 44. 45. *Journal of philology* 1877 Taf. A. In letzterem Vasenbilde sowie Nro. 36 ist ausserdem noch Triton zugegen. München 369 fliehen die Nereiden zu Poseidon und Amphitrite. Woher diese Erweiterung in rothfigurigen Vasen? Holten sie neue Züge des Epos herbei, die von den älteren vernachlässigt waren? oder folgten sie wohl gar einer anderen Quelle, etwa einem Drama? Ich hoffe, dass hier die Vergleichung anderer Vasen weiter führt. Sobald die

[1]) Ausserdem in den Bildern unsicherer Deutung, Petersburg 42. Neapel *RC.* 205. — [2]) Ausserdem Nro. 21. Neapel 2449. Arch. Anz. 1866, p. 274*, 16. — [3]) Ausserdem Nro. 16—20. 22. Petersburg 115. Neapel 2535. 2738. — [4]) Von Heydemann bezweifelt. — [5]) Vgl. Heydemann, Nereiden p. 8.

neue Technik auftaucht, finden sich die Liebesverfolgungen mit besonderer Vorliebe behandelt. 'Bei ausführlichen Darstellungen sind noch andere Mädchen zugegen, Schwestern oder Gespielinnen der Entführten, welche ihre Bestürzung und Verwunderung ausdrücken und zu einem Greis flüchten, dem Vater, ihm die Botschaft zu überbringen' (Jahn, Münchener Vasen p. CCI).

So ist, um einige Beispiele anzuführen, beim Raube der Oreithyia[1]) nicht selten eine Gespielin zugegen, die erschreckt davoneilt; aber auch höher hinauf steigt die Zahl, sogar bis auf neun.[2]) Am interessantesten für uns ist München 376: vier Gespielinnen sind zugegen, Pandrosos, Herse, Aglauros und eine vierte unbenannte. Letztere flieht zu Kekrops hin; Aglauros berührt den Bart des Erechtheus. Wie hier ist oftmals Kekrops zugegen.[3]) Nun hören wir allerdings von Platon p. 228 B und anderswo, dass Oreithyia ausgegangen war, um mit ihren Gefährtinnen zu spielen: von einer Botschaft an Kekrops und Erechtheus oder von ihrer Gegenwart beim Raube habe ich keine schriftliche Tradition auffinden können.

Auch die Leukippiden werden aus der Mitte ihrer Freundinnen geholt. Auf der Meidiasvase[4]) spielten sie auf dem Anger und suchten Blumen. In einer anderen Vase[5]) eilt, während die Dioskuren bereits mit ihrer Beute hinwegfahren, vor einem der Viergespanne eine Gespielin eilig davon, den Blick angstvoll zurückgewandt, die Hände ausgestreckt gegen Leukippos, den Vater der Geraubten, der vor ihr auf einem Felsen sich niedergelassen hat.

Apollo raubt sich die Geliebte, während sie mit ihren Freundinnen Blumen sammelte *mon.* IX, 28. Der Vater der Geraubten ist ferner zugegen beim Raube einer Geliebten durch Theseus Br. M. 754 abgeb. Gerhard AV. III, 163; beim Raube der Amphitrite durch Poseidon Heydemann, Gr. Vas. I, 2; beim Raube der Aigina durch Zeus *Mus. Greg.* II, 20, 1 = Braun, ant. Marmorw. I, 6.

Ja sogar bei der Entführung der Helena durch Paris (Overb. XIII, 3 p. 272, 14) ist ihre Schwester Timandra, eine Gespielin Euopis, sowie Ikarios ihr Oheim und Tyndareus ihr Vater, denen Euopis die Botschaft zuträgt, anwesend. Zu betonen ist, dass diese Vase dem strengen rfgn. Stile angehört; das Alphabet ist das attische.

Die Zahl dieser Analogieen liesse sich wohl noch bedeutend erhöhen; allein das Angeführte wird genügen, um die weitverbreitete Art der Darstellung, der Flucht der Gespielinnen und der Botschaft

---

[1]) Vgl. *annal.* 1870, p. 225—227. — [2]) Neapel 3352, abgeb. *bull. Nap. N. S.* V, 2. — [3]) Heydemann, Gr. Vas. I, 1. *Cat. Durand* 213. München 748; in letzterer Vase neben Kekrops auch Erechtheus. — [4]) Br. M. 1264, abgeb. z. B. Conze, Vorlegebl. IV, 1. 2. — [5]) Abgeb. z. B. Arch. Zeit. 1852, Taf. 41.

an den Vater, Grossvater oder auch Oheim zu zeigen. Hier hilft es nicht etwa zu sagen, dass jene Darstellungen durch den Raub der Thetis hervorgerufen seien. In sfgn. Vasen findet sich eben dieser Zug bei Peleus und Thetis nicht; in rfgn. sehen wir ihn ebenso früh bei anderen Mythen. Diese weite Ausdehnung der Sage in Bildwerken ist auf Rechnung der attischen Maler zu setzen oder doch wenigstens die Flucht zum Vater Nereus. Denn dass Thetis aus der Mitte der Schwestern geraubt wurde, konnte sehr wohl im Epos sein, wie ja dasselbe von der Oreithyia erzählt wurde. Nur eine Beobachtung kann ich nicht zurückhalten. Was thaten die Nereiden, als Peleus unter sie sprang? Wenn im Epos die weitläuftige Schilderung war, so war doch auch wohl das Spiel der Nereiden erwähnt. Nun ist es aber auffällig, dass höchstens in zwei Vasen[1]) uns ihr Spiel vor Augen geführt wird: Overb. Nro. 36 und Overb. XXXI, 2, von denen die letzte vielleicht nur ganz allgemein den Raub einer Jungfrau und nicht den der Thetis darstellt. Overb. 36 finden wir sie beim Blumensammeln überrascht; in der anderen Vase läuft ein Mädchen mit Früchten im Gewande auf den Vater zu. Wie kommt es, dass nur in diesen wenigen Bildern das Sammeln von Blumen oder Früchten ausgedrückt ist? vielleicht deshalb, weil keine schriftliche Tradition vorlag. Jedenfalls ergibt sich als Endresultat, dass aus den Vasenbildern kein sicherer Schluss auf die Gegenwart der Nereiden gezogen werden darf; womit keineswegs ausgeschlossen bleibt, dass nicht im Epos dieser Zug dennoch war. Dass den Nereiden in manchen Vasen Namen beigeschrieben sind, kann natürlich nichts fürs Epos beweisen. Aus dem Schatze von Nereidennamen wählte der Künstler solche aus, die ihm einfielen, oder gab ihnen auch solche, die uns nicht in den Nereidenkatalogen überliefert worden. Nach Schlie freilich (p. 38 unten) hätte Stasinos bei der Flucht der Nereiden den Katalog des Homer C 35 ff. ausgenützt. Nur schade, dass mehrere Namen sich nicht im Homer, dagegen auf Vasen und im Hesiod befinden.[2])

Nur noch die späte Vase, Conze, Vorlegebl. II, 6, 2, in der Peleus die Thetis im Bade überfällt, muss erwähnt werden. Schöpfte der Künstler diesen Zug aus einer poetischen Quelle oder hat er ihn selbst erfunden? Unbedenklich wird man sich für die letzte Annahme entscheiden: es stimmt zu gut zu der späteren Art der Malerei, als dass man an eine besondere Quelle denken müsste, die ja auch schon durch die aufgestellten Principien verboten wird.

---

[1]) Arch. Zeit. 1870, p. 82 f. wird eine Vase erwähnt, in der Nereiden um ein Götterbild einen Reigen aufgeführt hätten. Von den zwei Viergespannen soll eins dem Peleus, das andere dem Nereus angehören. Viel besser passt die Deutung auf den Raub der Leukippiden: vor allem findet das Götterbild seine Erklärung. Die zwei Gespanne gehören dann dem Kastor und Polydeukes. — [2]) So Ἐρατώ Nro. 31. Ψαμάθη Nro. 38. 44. Κυμώ und Γαλήνη, *Journal of phil.* 1877, Taf. A.

Die Hochzeit des Peleus und der Thetis.

Zwei Darstellungen verdienen unsere Aufmerksamkeit in vollem Grade. Die erste stellt uns den Empfang des Brautpaares von Seiten des Cheiron, die zweite den Hochzeitszug der Götter dar.

I. Overb. 197, 46. VIII, 6. Schlie p. 23. rfg.

Peleus hat die Göttin besiegt; 'als schüchterne Braut, mit verschämtem Blick, folgt sie dem jugendlichen Bräutigam' (Overbeck) zur Wohnung des Kentauren Cheiron, der sie, noch halb in seiner Höhle stehend, mit wohlwollender Miene und Handbewegung einladet. Wir wissen, dass in den Kyprien die Hochzeit auf dem Pelion gefeiert wurde[1]), und nach anderen schriftlichen Quellen, unter denen Pindar den wichtigsten Rang einnimmt, fand das erste Beilager daselbst in der Höhle Cheirons statt.[2]) Treffend schliesst sich dieses Vasenbild an diese Ueberlieferung an. Die Situation wird nahezu vom Epos gefordert. Damit ist aber noch nicht Schlies Annahme gerechtfertigt, dass Peleus auch im Epos die Thetis in die Wohnung des Kentauren führt, und dass dieser sie in der herzgewinnendsten Weise willkommen heisst. Die Kenntniss, dass Peleus und Thetis in der Höhle des Cheiron ihr Beilager hielten, konnte dem Maler zu seiner Darstellung genügenden Anhalt geben. Wie wenig man berechtigt ist, ein Vasenbild in Worte zu übersetzen und diese dem epischen Dichter zuzuschreiben, haben bereits mehrere Beispiele im ersten Theile gezeigt.

II. Hochzeitszug der Götter auf der Françoisvase. Overb. 198, 47. IX, 1. Weizsäcker, Rhein. Mus. 1877, p. 31—49. Abgeb. zuletzt Conze, Vorlegebl. II, 1.

In den Excerpten des Proklos heisst es: παραγενομένη δὲ Ἔρις εὐωχουμένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς Πηλέως γάμοις νεῖκος περὶ κάλλους ἐνίστησιν Ἀθηνᾷ Ἥρᾳ καὶ Ἀφροδίτῃ. Ergänzend überliefert der Schol. zu Homer Π, 140 als Inhalt der Kyprien κατὰ γὰρ τὸν Πηλέως καὶ Θέτιδος γάμον οἱ θεοὶ συναχθέντες εἰς τὸ Πήλιον ἐπ' εὐωχίᾳ ἐκόμιζον Πηλεῖ δῶρα. Auf dem Pelion also findet die Hochzeit statt[3]), und die Götter würdigen den sterblichen Mann, sich von ihm bewirthen zu lassen. Aber sie nahen nicht ohne Geschenke; reich sind die Gaben, die sie bringen, und schon Homer weiss davon zu erzählen.

Indem wir das Vasenbild als vollständig bekannt voraussetzen, bleibt uns nur zu bestimmen, wie weit der Maler den Kyprien folgte, und ob wir etwa neue Resultate aus dem Vasenbilde gewinnen. Bei einem Vergleiche des Bildes mit dem Epos fällt sofort auf, dass das Gabenbringen hier durchaus zurücktritt; es ist auf Wild und Wein

[1]) Schol. Homer Π, 140. Kinkel, *fragm. epic.* p. 22, 2. — [2]) Pind. I. 7, 41. Schol. Pind. P. 3, 90. N. 3, 56. Eurip. *Iph. Aul.* 704f. — [3]) Vgl. Weizsäcker p. 36—38. Dazu die die hübsche Schilderung des Euripides *Iph. Aul.* 1040ff.

beschränkt, worin man aber fast ebenso gut Attribute des Cheiron und des Dionysos erkennen könnte als Hochzeitsgeschenke. Weiterhin fehlt jegliche Andeutung der Eris, durch die ja gerade die Hochzeit des Peleus so verhängnissvoll werden sollte. Ob endlich der Zug der Götter, das Nahen derselben im Epos grade von Einzelnen erläutert wurde, ist nicht zu bestimmen. Wir wissen, dass der Künstler sich einen Moment wählt, der ihm passend scheint, und nicht wie er wörtlich im Epos vorgezeichnet war. Die alte Kunst liebte die Processionen, und eben der Zug der Götter ist hier wie im Parisurtheil auf älteren Vasen dargestellt.

Die Hochzeit wird in den Kyprien auf dem Pelion gefeiert, wahrscheinlich in der Höhle des Kentauren Cheiron. Hier sitzt Thetis in einem Hause; man hat dasselbe Thetideion genannt und sich darauf berufen, dass sich dieses im Enipeusthale bei Pharsalos befand[1]), dagegen nicht auf dem Pelion. Deshalb hat Stephani *CR.* 1861, p. 92 zuerst die Darstellung auf die ἀνακαλυπτήρια gedeutet, ein Fest, welches in Attika am dritten Tage nach der Hochzeit stattfand. Peleus und Thetis sollen den Pelion verlassen haben und in die Ebene hinabgezogen sein. Wären wirklich die ἀνακαλυπτήρια dargestellt, hätten wir dann das Recht, wie Schlie es thut, ohne weiteres auch im Epos dasselbe Fest zu suchen? Wie mir scheint, würde die Frage eine offene sein, ob nicht der Künstler eine Sitte seiner Zeit auf Peleus und Thetis übertragen hätte. Aber glücklicher Weise sind wir dieser Frage enthoben, da nicht die Anakalypterien dargestellt sind. Ich verweise hierfür auf Weizsäcker a. O. p. 36—38. Nur eins bedarf einer Berichtigung. Weizsäcker sagt p. 38: 'in unserem Bilde ist einfach beides zusammengerückt und die Hochzeit an das Thetideion oder dieses auf den Pelion verlegt, wenn nicht am Ende auch dort eines angenommen werden darf, das ja am Pelion in der Nähe des Meeres ganz gut seine Stelle hätte.' Aber wer sagt uns denn, dass der Künstler auch nur ans Thetideion gedacht hat? Er wollte den Besuch der Götter bei der Thetis darstellen: was war aber natürlicher, als dass er diese in einem Hause oder Tempel darstellte, der eigentlich allein für sie passend war? Ob er überhaupt mit der bei Euripides aufbewahrten Sage vertraut war, das wird schwer zu sagen sein, kann uns aber auch vollständig gleichgültig sein.

In der Anordnung des Zuges zeigt sich eine wohlüberlegte Folge: vielleicht werden wir hier Reminiscenzen des Epos finden. Wir wenden uns zunächst zu den Gottheiten, die sich auf den Gespannen befinden. Sieben Paare sind es, während uns die Zusammenstellung von zwölf Göttern geläufiger ist.[2]) Der Maler hat Okeanos

---

[1]) Eurip. *Andr.* 16—20. Ilias I, 253. Vgl. auch Polyb. XVIII, 20, 6. Liv. XXXIII, 6, 11. Strabo IX, 5, 6. — [2]) Vgl. übrigens Lehrs, populäre Abhandlungen, zweite Aufl., p. 235 ff.

und Thetis hinzugefügt, die nie zu der später festbegrenzten Gruppe der Zwölfgötter gehörten. Aber auch in den übrigen zwölf Gottheiten bieten sich einige Abweichungen dar. Vergleichen wir unsere Vase mit der Aufzählung des Scholiasten zu Apoll. Rhod. II, 532 und der Borghesischen Ara[1]), die in Bezug auf Zahl und Namen der Götter mit dem Scholiasten stimmt, so vermissen wir zunächst Demeter, Hephaistos und Hestia: allein diese drei haben ihre besondere Stelle erhalten. Hestia und Demeter sind mit gutem Bedacht als Göttinnen der Ehe und des Hauses an die Spitze gestellt; den lahmen Hephaistos aber auf dem Esel reitend darzustellen konnte sich der Maler nicht versagen, besonders da er eine andere Göttin, die Nike, nur an seiner Stelle unterbringen konnte. An Stelle der Demeter ergab sich als Begleiterin des Poseidon die Amphitrite. Statt der Hestia sehen wir neben Hermes dessen Mutter Maia.

Wichtig für uns ist die Verbindung von Ares und Aphrodite, die nach Homer nicht rechtmässige Ehegatten sind, während diese Zusammenstellung dem Attiker von jeher geläufig war und durch attischen Einfluss später allgemeine Anerkennung fand. Den Hephaistos dagegen, der bei Homer Gemahl der Aphrodite ist, hätte der Maler nach attischer Sage zur Athena stellen müssen. Allein dieser gesellte er, wiederum specifisch attischer Tradition folgend, die Nike zu; und darum musste jener seinen Esel besteigen, wodurch zugleich das Bild einen passenden Abschluss erlangte.[2]) Denn Nike muss die Begleiterin der Athena sein und nicht Themis, an die Schlie p. 25 gedacht hat. Dass Nike ganz gewiss nicht im Epos erschien, ist ohne Zweifel, aber gewiss kein Grund für den Maler, sie nicht darzustellen. Wie Themis dagegen hier zur Athena beigefügt sein soll, ist schwer einzusehen, wogegen Nike für den Attiker fast mit der Athena verschmolzen war.

Ueber die Neunzahl und die Reihenfolge der Musen war schon oben die Rede. Wir haben uns dahin entschieden, dass ein Einfluss des Hesiod hier vorliege.

Denken wir nun an die Leichenspiele des Patroklos auf derselben Vase, erwägen wir die nachweislichen Abweichungen vom Epos sowie die sicheren Atticismen unseres Bildes, so wird es zur Gewissheit, dass der Maler auch den Zug der Götter frei gemalt hat, ohne Anlehnung an die Worte des Epos. Die Vase kann uns demnach auch nichts neues lehren in Bezug auf das Epos; sie bestätigt nur, was wir auch vorher wussten, dass nämlich die Götter der Hochzeit des Peleus mit der Thetis beiwohnten.

---

[1]) Vgl. übrigens Chr. Petersen, Zwölfgöttersystem II, p. 22. Jahn Sächs. Ber. 1868, p. 199. — [2]) Die Auffassung Weizsäckers, p. 44, dass Hephaistos zur Zeit des Festzuges aus dem Olymp verstossen und als Gast des Okeanos erscheine, bedarf keiner Widerlegung.

Parisurtheil.

Welcher, alte Denkm. V, p. 366—432.
Overbeck, p. 207—255.

Die uns so geläufige Darstellung vom Schönheitsapfel, den Eris bei der Hochzeit des Peleus unter die Göttinnen warf und den Paris der Aphrodite zusprach, ist in Vasenbildern nicht enthalten. Nur eines, welches allerdings aus später Zeit stammt, könnte eine Ausnahme zu machen scheinen, Neapel *SA.* 560. Welcker p. 413, 67: Paris hat die Linke auf den Rücken gelegt und hält in derselben einen Gegenstand. Heydemann zweifelt, ob wir einen Ball oder vielleicht den Apfel darin zu erkennen haben; allein angesichts aller anderen Vasenbilder müssen wir davon abstehen, an den Schönheitsapfel zu denken.[1]) Hätte das Epos ihn gekannt, er würde nicht in allen Vassenbildern fehlen; ja wir dürfen sagen, er würde wenn nicht in allen, so doch in den meisten dargestellt sein; umgekehrt beweist sein Fehlen, dass Stasinos die Sage nicht kannte. Die Vermuthung Welckers (p. 380), dass der berühmte Apfel späterer Zusatz ist, darf zur definitiven Gewissheit werden, da ja auch in den Vasenbildern, die deutlich den Stempel des Epos tragen (vgl. p. 532f.), gerade das, was für die spätere Erzählung durchaus charakteristisch und unentbehrlich ist, fehlen würde.

Dasselbe lehrt die schriftliche Ueberlieferung. Proklos sagt, dass Eris den Streit erregte, vom Schönheitsapfel schweigt er; es heisst weiter προκρίνει τὴν Ἀφροδίτην, nicht etwa er sprach ihr den Schönheitsapfel zu. Euripides, der so oft des Schönheitsgerichtes Erwähnung thut, kennt den Apfel ebensowenig wie Isokrates[2]), und erst spät sind die Zeugnisse, die desselben Erwähnung thun.[3]) Ich vermuthe, dass die Erfindung der alexandrinischen Zeit angehört: ist dieses richtig, so haben wir wiederum einen deutlichen Beweis, dass die Poesie der Alexandriner auf die spätere Vasenmalerei nicht eingewirkt hat.

In den älteren Vasen ist meist der Zug der Göttinnen nach dem Ida unter Leitung des Hermes dargestellt. Welcker (ep. Cycl. II, p. 88) will daraus schliessen, dass die Poesie gleich diesem ersten Theile einen gewissen Charakter oder Glanz gegeben hätte. Dieser Schluss aus den Vasenbildern ist falsch; da der Maler bezüglich

---

[1]) Sollte vielleicht Interpolation vorliegen? jedenfalls ist eine gründliche Untersuchung der Vase erwünscht. Wenn Welcker p. 30 äussert, nur in einem Vasenbilde scheine Aphrodite den Apfel empfangen zu haben, so ist dies irrthümlich, da das betreffende Vasenbild (Overb. 56. X, 6) gar nicht das Parisurtheil darstellt. Vgl. Brunn, troische Miscellen, p. 46ff. — [2]) Euripid. *Androm.* 274ff. *Tro.* 918ff. *Iph. Aul.* 1284ff. *Hel.* 25ff., 675ff. Isokrates *Encom. Hel.* § 41. 42. — [3]) Die Aufzählung der Stellen bei Fränkel, Arch. Zeit. 1873, p. 37f. Dazu noch [illegible]ian *dial. deor.* 20, 1ff.

des Momentes sich an die Dichtung nicht anzuschliessen pflegt (vgl. p. 590).

In sieben archaischen Vasenbildern[1]) will sich Paris erschrocken ob der nie gesehenen Pracht der Göttinnen davonmachen. Aber Hermes hält ihn zurück und weiss ihn zu beschwichtigen durch die Mittheilung, dass er hier nach dem Willen des Zeus zu richten habe. Welcker (ep. Cycl. II, p. 90) ist geneigt, den Fluchtversuch in den Kyprien zu suchen. Allein abgesehen davon, dass nur in archaischen Bildwerken dieser Zug uns begegnet, sind wir nicht berechtigt, ihn in den Kyprien vorauszusetzen, da der Maler sich wahrscheinlich dadurch half, um die Bestürzung des Paris auszudrücken.

Proklos berichtet, dass Paris der Aphrodite den Preis der Schönheit zuerkannt habe, bewogen durch die in Aussicht gestellte Verbindung mit der Helena. Demgemäss werden auch die übrigen Gottheiten ihre Versprechungen gemacht haben. Ein Vasenbild, Overb. 57. X, 3, macht dies unzweifelhaft, da Vasenmaler dergleichen nie zu erdichten pflegen: Aphrodite bietet ihm Liebe, Athena Sieg und Kriegsruhm, Hera aber Macht und Herrschaft. Die schriftlichen Zeugnisse stehen zur Seite und heben jedes Bedenken auf, da Euripides und Isokrates ungefähr gleiches berichten, also auch wohl aus derselben Quelle schöpfen, d. h. den Kyprien.[2])

Gestützt auf die vorhin schon erwähnte Stelle des Isokrates[3]) hat Welcker dann weiter vermuthet, dass Paris auch im Epos geblendet durch den Glanz der göttlichen Erscheinungen über die Gestalten nicht zu richten vermochte, sondern dass er nach den von den Göttinnen ihm versprochenen Geschenken entschied. Diese Annahme hat auch für mich hohe Wahrscheinlichkeit; die Vasenbilder können sie weder bestätigen noch auch widerlegen. Wenn aber Welcker dann aus einem Vasenbilde (Overb. 54. X, 1), in dem Paris das Gewand vor Augen hält, schliessen will, dass Paris die Reden der Göttinnen mit verhülltem Antlitze angehört habe, so muss dagegen eingewendet werden, dass der Dichter die Bestürzung des

[1]) Overb. 36—41. Arch. Anz. 1863, p. 302. — [2]) Isokr. *Encom. Hel.* § 41. 42: διδούσης Ἥρας μὲν ἁπάσης αὐτῷ τῆς Ἀσίας βασιλεύειν, Ἀθηνᾶς δὲ κρατεῖν ἐν τοῖς πολέμοις, Ἀφροδίτης δὲ τὸν γάμον τῆς Ἑλένης. — Euripid. *Tro.* 925 ff.

καὶ Παλλάδος μὲν ἦν Ἀλεξάνδρῳ δόσις
Φρυξὶ στρατηγοῦνθ' Ἑλλάδ' ἐξανιστάναι,
Ἥρα δ' ὑπέσχετ' Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὅρους,
Κύπρις δὲ τοὐμὸν εἶδος ἐκπαγλουμένη
δώσειν ὑπέσχετ', εἰ θεὰς ὑπερδράμοι
κάλλει (Helena spricht).

vgl. Eurip. *Iph. Aul.* 1304 ff. Die Erzählung des Isokrates ist meiner Ansicht nach direkt den Kyprien entnommen. — [3]) Es heisst daselbst weiter: τῶν μὲν σωμάτων οὐ δυνηθεὶς λαβεῖν διάγνωσιν ἀλλ' ἡττηθεὶς τῆς τῶν θεῶν ὄψεως, τῶν δὲ δωρεῶν ἀναγκασθεὶς γενέσθαι κριτὴς εἵλετο τὴν οἰκειότητα τῆς Ἑλένης ἀντὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων. Vgl. Arch. Zeit. 1873, p. 37. 38.

Paris mit beredten Worten schildern konnte, während dem Maler die äusserliche Andeutung näher lag. Wie er manchmal die Verwirrung des Hirten durch den Fluchtversuch darstellt, so ist auch hier die Haltung des Paris ganz natürlich, da er noch geblendet ist von der ungewohnten Schönheit der Göttinnen, die eben angekommen sind; andererseits dürfen wir annehmen, dass, wenn Stasinos den Paris verhüllten Hauptes auf die Göttinnen hören liess, wir diesen charakteristischen Zug oftmals finden würden; wogegen in dem einen Bilde nicht einmal von einer Verhüllung die Rede sein kann.

Paris in Griechenland.

In sfgn. Vasenbildern ist, soviel ich sehe, dieser Gegenstand nicht vorgebildet; die meisten gehören der unteritalischen Epoche an, und gerade das Erotische steht sehr im Vordergrunde. Eine Vervollständigung des Epos wird sich nicht aus ihnen ergeben; nur auf einige Einzelheiten in der Deutung mehrerer Bildwerke soll hier aufmerksam gemacht werden.

Overb. 263, 1. XII, 9.

Zwei jugendliche Männer, die eben von der Reise ankommen, werden von einem bärtigen Manne, der das Scepter in der Hand trägt, in das Gemach geführt, in dem Helena mit ihrer Toilette beschäftigt ist. Eine Dienerin hält ihr den Spiegel, und Eros selbst ist ihr behülflich; die Liebe thut sofort ihr Werk; gleich beim Eintritt des Paris wendet Helena sich verwirrt und erschreckt um. Bisher erkannte man in dem Begleiter des Paris den Aineias, in dem königlichen Manne mit dem Scepter den Menelaos, der die Fremdlinge in sein Haus aufnimmt. In den Kyprien war gedichtet, dass Aineias den Paris begleitete, und dass sie von Menelaos in Sparta bewirthet wurden. Somit trifft die Bezeichnung der Männer durchaus zu; nur Stephani[1]) behauptet, die beiden Männer um Paris seien unmöglich zu bestimmen. Allein wer soll und kann denn der Mann mit dem Scepter anders sein als Menelaos? Auch für den Gefährten des Paris liegt es doch nahe, an den Begleiter desselben im Epos, den Aineias, zu denken. Ich schliesse mich daher unbedenklich der früheren Deutung auf bestimmte Personen an. Eine ähnliche Scene finden wir auf einer Schale des Brygos.[2]) Auch hier führt Menelaos die beiden Fremdlinge in das Gemach der Helena; zwei Dienerinnen waren bei ihr; aber sie ist den Troern entgegengeeilt, beim Anblick des Paris sofort in Feuer gerathend. Gewinn für das Epos können uns die beiden Vasen nicht bringen; nur die Aufnahme der Griechen durch Menelaos führen sie uns vor Augen, und dies ist uns ja für die Kyprien durch Proklos verbürgt.

---

[1]) *CR.* 1861, p. 117. — [2]) *Annal.* 1856, *tav.* XIV = Conze, Vorlegebl. VIII, 3; die richtige Deutung gab Urlichs, der Vasenmaler Brygos p. 4.

Overb. 272, 14. XIII, 3.

Paris führt Helena mit sich fort, Aineias ist bemüht eine nacheilende Frau zurückzudrängen; diese führt den Namen Timandra, die uns als Schwester der Helena genannt wird.[1]) Eine zweite weibliche Person, deren Namen Euopis der Künstler ohne Bezug auf eine bestimmte Person gewählt hat, eilt auf Ikarios den Oheim und Tyndareus den Vater der Helena zu, um ihnen die Entführung derselben mitzutheilen. Die mythische Begebenheit ist also bedeutend erweitert; ich verweise hier auf das, was beim Raube der Thetis p. 585 ff. gesagt worden ist. Es ist weder vorauszusetzen, dass im Epos Timandra ihnen Hindernisse in den Weg legen wollte, noch auch, dass daselbst geschildert war, wie die Botschaft an Ikarios und Tyndareus gelangte. Jahn, dem Overbeck folgt, wollte als Lokal Amyklai ansehen; Stephani meint, ebensogut könne man annehmen, „dass die beiden Verwandten der Helena den Paris nach Lakedaimon begleitet und während der Abwesenheit des Menelaos dort dessen Stelle als Wirth vertreten hätten". Der Vergleich mit den übrigen Bildern, in welchen eine Jungfrau geraubt wird, muss hier den Ausschlag geben. Die Nächstbetheiligten sind immer hinzugefügt. Dass die ganze Familie des Tyndareus nach Sparta gewandert sei, hat sicher der Maler nicht gedacht; ebensowenig aber kann ich Jahn zustimmen. Wir haben wieder einen solchen Fall, in dem wir nicht berechtigt sind, ganz genau uns die Situation klar zu machen. Die nächsten Verwandten hat der Künstler hinzugefügt; ob dieselben in Sparta oder wo zu denken sind, dürfen wir gar nicht wissen wollen, wie denn auch Thetis nicht im Beisein des Nereus geraubt wurde.

Auszug des Achilleus.

Gerhard, etr. u. kamp. Vas. XIII, 2. Berlin 1588.

Die Vase ist sfg.; die Inschriften gehören dem attischen Alphabete an; das Alter der Vase wird durch das Ϙ im Namen Patroklos angezeigt. Wenn Gerhard und Jahn[2]) die Zeichnung für geflissentlich roh, den alterthümlichen Charakter für absichtlich erklären, so kann ich schon der Inschriften wegen nicht beistimmen.

Mit der Linken die Lanze aufstützend, die Rechte erstaunt erhebend, den Oberkörper etwas vorneigend, wie um besser hören zu können, steht Achilleus vor Thetis, welche ihm offenbar eine Mittheilung macht, die ihn in Aufregung bringt. Hinter Thetis steht Menelaos, hinter Achilleus sein Freund Patroklos, ferner Odysseus und Menestheus. Sie alle nehmen Antheil an dem, was Thetis ihrem Sohne verkündet; in Haltung und Bewegung drückt sich ihr Staunen aus.

[1]) Z. B. Hesiod bei Schol. Pind. O. X, 79. — [2]) Münchener Vasen p. CLXVII, 1130.

Es wird überflüssig sein, die Deutung Gerhards auf die Abholung des Achilleus aus Skyros, zu der erst eine ganz neue Geschichte erfunden wird, im Einzelnen zu widerlegen, wofern es gelingen wird, eine bessere Deutung an die Stelle zu setzen. Ich erkenne den Abschied des Achilleus aus seiner Heimath.[1]) Was seine Mutter ihm etwa sagen mag, können uns die Verse der Ilias lehren, I 410 ff.

μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεά, Θέτις ἀργυρόπεζα,
διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτοιο τέλοσδε.
εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ὤλετο μέν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ὤλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὦκα τέλος θανάτοιο κιχείη.

Aehnlich mögen die drohenden und warnenden Worte der Thetis klingen, welche die geballte Faust erhebt und ihrem Sohne abzurathen sucht, da er schon im Begriffe ist, seine Heimath auf immer zu verlassen. Die Gesandten der Griechen sind auch zu ihm hinübergekommen und haben den kriegsmuthigen Jüngling zu dem grossen Unternehmen beredet. Wäre uns jede schriftliche Aufzeichnung verloren, so würden wir nach Anleitung der Françoisvase keinen der Helden mit Sicherheit für die Kyprien voraussetzen können. Ja einen der Helden würden wir wohl mit grosser Bestimmtheit ausscheiden müssen. Menestheus wird, soviel wir wissen, in den Kyprien nicht erwähnt; auch in der Ilias spielt er ja eine ziemlich geringe Rolle. Dazu kommt, dass er der letzte in der Reihe ist, gewiss nicht zufällig. Denn der Maler wusste recht wohl, dass er eigentlich nicht am Platze war. Ganz besonders interessant ist es jedoch, dass er dem Menestheus ein ὀδί hinzufügt, gerade als ob er dem Beschauer erst seine Kühnheit zeigen wollte, mit der er seinen Landsmann besonders verherrlicht. In der That, nur Patriotismus ist es, was den Maler bewog, den Menestheus hinzusetzen. Denn nach den Kyprien bereisen Nestor und Menelaos Hellas und bringen die Heerführer zusammen. Die Gegenwart des Odysseus könnte in Anlehnung an die Ilias erklärt werden. Denn Λ 767 lesen wir, dass Nestor und Odysseus zum Hause des Peleus gekommen sind; daher kennt auch Odysseus die Vorschriften, die Peleus dem abziehenden Sohne gab (I 252 ff.). Allein ebensogut können wir annehmen, dass der Maler nicht an die Verse der Ilias gedacht und demnach auch den Odysseus ohne Bezug auf literarische Tradition hinzugefügt hat; wie er auf der Françoisvase den Automedon und Odysseus malte, so hier den Odysseus, der als der überredende und kluge hier ganz am Platze war. Als sicher dagegen dürfen wir annehmen, dass Menelaos eben

[1]) Die richtige Deutung scheint bereits Jahn erkannt zu haben, da er a. O. p. CLXVII vom „Auszug des Achilleus" redet. Nach Klein (Euphronios p. 35) wäre Achills Rüstung dargestellt.

nicht aus Zufall, sondern in Anlehnung an das Epos hier seinen Platz gefunden hat. Zwischen ihn und Achilleus hat sich Thetis gedrängt, um ihrem Sohne das Verderbliche seines Vorhabens klar zu machen. Und Menelaos müssen wir demnach auch als den betrachten, der den Jüngling zu überreden wusste.[1])

Das Epos können wir demnach durch unsere Vase in folgender Weise ergänzen: Menelaos[2]) kommt zum Hause des Peleus, um den Achilleus zur Theilnahme am Kriege zu bewegen. Thetis sucht den Sohn durch Warnungen abzuhalten.

Achilleus verbindet den Patroklos.

Im Mittelbilde einer Sosiasschale (Overb. XIII, 8) legt der jugendliche Achilleus dem Patroklos einen Verband um den Arm. Der Pfeil, mit dem Patroklos getroffen war, ist aus der Wunde entfernt und liegt zu seinen Füssen. Der Herzog von Luynes[3]) hat zuerst die Quelle dieses Bildes in den Kyprien zu finden geglaubt, andere sind ihm gefolgt.[4]) Freilich ist das Vasenbild rfg.; aber an eine dramatische Quelle wird sich bei dieser Scene schwer denken lassen, und somit würden wir auf die Kyprien verwiesen. Denn dass dem Bilde ein bestimmtes Ereigniss zu Grunde liegt, glaube auch ich annehmen zu müssen. Es kann hier weder ein Irrthum des Malers vorliegen[5]), noch auch wird sich unter den heroisirten Genrebildern ein Analogon finden lassen; besonders da in der ganzen Vasenmalerei nur ein ähnliches Bild existirt.[6]) In der Poesie sind die Verwundungen nicht selten, und oftmals hören wir, wie einer dem andern die Wunde verbindet. In der Ilias finde ich folgende Stellen, in denen ähnliche Scenen geschildert werden:

Δ 210 ff. Machaon verbindet den Menelaos.
Ε 108 ff. Sthenelos zieht dem Diomedes den Pfeil aus der Wunde.
Ε 335 ff. Aphrodite von Diomedes an der Hand verwundet wird von ihrer Mutter Dione geheilt.
Ε 398 ff. Paieon legt dem Hades schmerzstillende φάρμακα auf, ebenso
Ε 900 dem von Diomedes getroffenen Ares.

---

[1]) In der Odyssee (υ 116) sind Agamemnon und Menelaos auf Werbung nach Ithaka gezogen. Vgl. Welcker, ep. Cycl. II, 99. Wenn Welcker daran denkt, dass auch Agamemnon in den Kyprien zu werben auszog, und dass derselbe vielleicht von Proklos nur nicht genannt worden wäre, so liegt kein Grund zu dieser Annahme vor; einen kleinen indirekten Beweis gegen Welcker haben wir in unserem Bilde. — [2]) Dass Nestor auch bei Peleus war, lehrt Proklos mit nichten; es ist sehr wohl denkbar, dass Nestor und Menelaos wenigstens theilweise getrennt Hellas bereisten. — [3]) *Annal.* 1830, p. 238. — [4]) Welcker, alte Denkm. III, 413 ff. Overb. p. 297. — [5]) Etwa wie im Namen Phoinix beim Kampf des Aias und Hektor vgl. p. 521. — [6]) Chalkidische Vase, Overb. XXIII, 1: Sthenelos verbindet dem Diomedes den Finger.

Λ 843 ff. Patroklos schneidet dem verwundeten Eurypylos den schmerzenden Pfeil aus dem Schenkel und stillt Blut und Schmerz mit bitterer Wurzel.

Ich sehe demnach kein Hinderniss, dass nicht in den Kyprien Achilleus, der nach Ilias Λ 832 von Cheiron die Heilkunde erlernt hatte, dem Patroklos den Liebesdienst erwiesen haben sollte. Ob Patroklos dagegen mit dem Pfeil verwundet wurde, wissen wir nicht; auch wenn in den Kyprien eine Lanze ihn verwundete, stand es dem Maler frei, die Aenderung vorzunehmen. Auch die Verwundung am Arme ist nichts weniger als sicher[1]), und endlich kann die Art, wie Achilleus dem Freunde beisteht, gleichfalls nicht erschlossen werden. In der Ilias wird nie das eigentliche Verbinden, sondern immer nur das Auflegen der Heilmittel erwähnt. Wo der Kampf stattfand, wer der Gegner des Patroklos war, lässt sich aus der Vase nicht bestimmen.

Telephos' Heilung.

Proklos berichtet: Τήλεφον κατὰ μαντείαν παραγενόμενον εἰς Ἄργος ἰᾶται Ἀχιλλεὺς ὡς ἡγεμόνα γενησόμενον τοῦ ἐπ' Ἴλιον πλοῦ (vgl. Welcker, ep. Cycl. II, p. 101. 144).

Aischylos[2]), Euripides[3]) und Agathon[4]) hatten einen Telephos gedichtet; näheres erfahren wir nur von der Tragödie des Euripides. Auf Klytaimnestras Rath nimmt Telephos den kleinen Orestes aus der Wiege und flüchtet sich mit ihm auf den Hausaltar, drohend, jenen zu tödten, wenn ihm nicht Heilung zu Theil werde.

Von den vier rfgn. Vasenbildern hat man allgemein zwei auf Euripides zurückgeführt:

A. Overb. 299, 3;

B. Arch. Zeit. 1857, 89, Taf. 106; Fiorelli, *vasi Cumani* 14; *Bull. Nap. N. S.* V, 10, 18; Neapel *RC.* 141.

In A kniet Telephos auf dem Altar, mit dem Schwerte den Orestes bedrohend. Er sieht zu Agamemnon hinüber, der nur mit Mühe von einer Frau (Klytaimnestra) fortgedrängt wird und unwillig sich entfernt; von der anderen Seite eilt eine Jungfrau (Elektra?) mit ausgestreckten Armen auf Telephos zu.

Weit erregter noch ist B; die Leidenschaften sind bis zum Aeussersten gesteigert. Telephos hat am linken Fusse den zappelnden Orestes gefasst und bedroht ihn mit dem Schwerte. Auf ihn

[1]) Gesetzt, die Verwundung am Arme wäre nach dem Epos, so würde wenigstens nicht entschieden werden können, ob er am rechten oder linken, am Ober- oder Unterarm verwundet wurde. Auch brauchte dies gar nicht in der poetischen Quelle erwähnt zu sein. In der Odyssee τ 449 f. wird Odysseus verwundet, ob am linken oder rechten Beine, wird nicht hinzugesetzt. Telephos trägt den Verband bald um den linken, bald um den rechten Schenkel. — [2]) Welcker, Trilogie 562. — [3]) Welcker, Tragödien II, 477, vgl. Bakhuyzen, *de parodia in comoediis Aristophanis*, p. 200. — [4]) Welcker, Tragödien III, 989.

dringt Agamemnon mit gezücktem Schwerte ein; aber Klytaimnestra hat sich ihm entgegengeworfen, um das drohende Unheil zu verhüten. Auf der anderen Seite steht starr vor Entsetzen eine Jungfrau (Elektra?) mit beiden Händen an ihren Kopf greifend. Das Bedeutsame, was diese beiden Vasenbilder von den anderen unterscheidet, ist die Intervention der Klytaimnestra, die bei Euripides eine Rolle spielte. Gegen die Annahme, diese Bilder auf Euripides zurückzuführen, wüsste ich nichts zu sagen; wohl aber lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass sie nicht dem Epos folgen. Denn die übrigen Vasenbilder sind durchaus anders aufgefasst. Klytaimnestra fehlt, ebenso die Jungfrau; nicht mit dem Schwerte dringt Agamemnon auf den Fremdling ein, sondern steht ruhig vor ihm, verwundert über den Schutzflehenden, der mit dem Sohne an den Altar geflüchtet ist. Die Verständigung scheint sich auf durchaus friedlichem Wege zu ergeben. Man kann nun kühn behaupten, dass nach Ausbildung jener tragischeren Gestaltung des Mythus, in dem die Lösung nur durch Klytaimnestra herbeigeführt wird, die andere Version nicht mehr möglich war. Das Ruhige und Gehaltene spricht durchaus für die frühere Entstehung. Hat man nun jene Vasenbilder mit Recht auf Euripides zurückgeführt, so müssen wir für diese eine voreuripideische Quelle annehmen. Jahn dachte an Agathon (Telephos und Troilos und kein Ende, p. 6). Allein wir wissen nicht, ob Agathon seinen Telephos vor dem des Euripides dichtete; dazu ist es doch einigermassen bedenklich, einen Einfluss Agathons auf die bildende Kunst anzunehmen, besonders für die unteritalische Epoche, der eins der Vasenbilder angehört. Es blieben uns also noch das Epos und Aischylos. Overbeck, p. 298, will sie aufs Epos zurückführen; indessen ist wohl zu beachten, dass ein sfgs. Vasenbild bis jetzt noch nicht gefunden ist, und dass wir nur Muthmassungen über die Gestaltung des Epos aufstellen können. Die Frage muss daher, bis vielleicht neue Denkmäler zu Hülfe kommen, eine offene sein, ob Aischylos oder das Epos als Quelle anzunehmen sind. Die fraglichen Vasenbilder sind:

C Overb. 298, 1. XIII, 9,

D Overb. 299, 2. Neapel 2293. Jahn, Tel. und Troil. und kein Ende, Taf. I.

Verwundet ist Telephos am Oberschenkel in BCD; eine Binde ist um die Wunde gelegt: ohne Bedenken dürfen wir die Verwundung am Oberschenkel als stehenden Zug der Sage auffassen; nur darüber kann gestritten werden, ob Telephos am rechten oder linken Beine verwundet war; die Vasenbilder dürfen dabei schwerlich um Rath gefragt werden; auch weichen sie selbst darin ab; in BC ist der linke, in D der rechte Oberschenkel verbunden. In A fehlt aus Nachlässigkeit des Malers jegliche Andeutung der Wunde (?). Hinzufügen lässt sich, dass auch in etruskischen Aschenkisten bald der rechte, bald der linke Oberschenkel den Verband trägt.

Troilos.

Overbeck, p. 338—366.
Welcker, alte Denkm. V, p. 439—480.
Jahn, Telephos und Troilos.
Schreiber, *annal.* 1875, p. 188—210.
Klein, Euphronios, p. 79—89.

Bei nochmaliger Besprechung einiger Punkte aus dieser so vielbehandelten Sage wird natürlich für mich der Gesichtspunkt der leitende sein, was die Bildwerke an Ergänzungen der literarischen Quellen bieten können. Denn die letzteren sind sehr dürftig: mit den drei Worten καὶ Τρωίλον φονεύει berichtet uns Proklos vom Tode des Troilos durch Achilleus. Einen weiteren Anhalt geben die Worte des Scholiasten zu Ilias Ω 257: οἱ νεώτεροι ἐφ' ἵππου διωκόμενον αὐτὸν ἐποίησαν. Mit vollem Rechte betrachtet Welcker dies als Inhalt der Kyprien, und der ganze Zusammenhang lehrt, dass nicht allein Sophokles, der nachher besonders erwähnt wird, unter dem Worte νεώτεροι gemeint ist, sondern überhaupt diejenigen, die nach Homer über den Troilos geschrieben haben, an deren Spitze Stasinos steht.[1]) Diese dürftigen Nachrichten ergänzen die Vasenbilder in hinreichender Weise. Bezüglich der Anordnung schliessen wir uns Welcker an, der die Darstellungen in 4 Scenen zerlegte.

I. Achilleus im Hinterhalte.

Scharf zu sondern sind hier die sfgn. von den späteren Bildern, da letzteren ein Moment fehlt, das für die älteren Bildwerke durchaus wesentlich ist.

A. Die schwarzfigurigen Vasen.

Der Mythos tritt in allen leicht zu Tage. Vor einem Brunnen steht Polyxena, um Wasser zu holen, begleitet von dem jugendlichen Sohne des Priamos, der meist auf einem Rosse reitet und ein anderes am Zügel führt. Hinter dem Brunnen lauert Achilleus, um im günstigen Augenblicke hervorzuspringen und grausam den unschuldigen, meist waffenlosen Sohn des Troerkönigs niederzumachen.

Die elf Vasen, die Klein p. 82 a—l aufführt, denen als zwölfte (m) *Campana* II, 22 anzureihen ist[2]), lassen sich leicht in zwei

[1]) Zum Ausdruck vgl. Strabo VIII, 6, 2: παρὰ τοῖς νεωτέροις, d. i. Stasinos. VIII, 3, 8: οἱ νεώτεροι, d. i. Hipponax, Alkman, Aischylos; ähnlich VIII, 3, 7. 3, 31.

[2]) a. Arch. Zeit. 1863, p. 57—66, Taf. 175. Collignon 181 (die Inschriften, pl. IV, 2).
b. Berlin 1713. Overb. 341, 3.
c. Overb. 342, 4. XV, 9.
d. München 89.
e. *bull.* 1865, p. 145.

Gruppen zerlegen, die zwar in Bezug auf den Inhalt keine Abweichungen ergeben, aber doch durch einige bemerkenswerthe Einzelheiten verschieden sind, die einen interessanten Einblick in die Abhängigkeit der Maler von einander gewähren. Zur ersten Gruppe rechne ich c—h, zur zweiten a b i k l; welcher Gruppe sich m anschliesst, lässt sich der ungenügenden Beschreibung halber nicht bestimmen.

Erste Gruppe:

α) Der Brunnen ist durch einen Pfeiler dargestellt, der durch eine Röhre das Wasser entsendet.

β) Links für den Beschauer liegt Achilleus im Hinterhalte, während Polyxena und Troilos sich von rechts her nähern (so wenigstens in c f g; die Richtung von d e h ist mir unbekannt).

γ) Polyxena hält meist die Hydria noch in den Händen (nur in h hat sie dieselbe niedergesetzt).

Zweite Gruppe:

α) Der Quell läuft in einen Löwenkopf aus, dessen Rachen das Wasser entströmt.

β) Achilleus liegt rechts für den Beschauer im Hinterhalte; Polyxena und Troilos nähern sich von der anderen Seite (die Richtung in l ist mir unbekannt).

γ) Polyxena hat die Hydria bereits unter den Wasserstrahl gesetzt (in a hat sie den Krug in ein zum Auffangen des Wassers bestimmtes Becken getaucht, damit der Wasserstrahl besser hineinlaufen kann). In m hat Polyxena die Hydria auf dem Kopfe und wendet sich zu Troilos.

Die Verwandtschaft dieser beiden Gruppen zeigt sich an einer Eigenthümlichkeit, die gewiss nicht auf poetischer Quelle beruht. In b c f g i l sitzt nämlich auf dem Brunnen ein Rabe, der meist der Polyxena zugekehrt ist und nur in i der Richtung zuschaut, in welcher Achilleus im Hinterhalte liegt. Welcker hat ihn als apollinischen Vogel, der den Troern bevorstehendes Unheil andeutet, zu erklären versucht, eine Deutung, deren Richtigkeit schon von Conze, *annal.* 1866, p. 287, 3, in Zweifel gezogen ist. Der Rabe ist wohl nur ornamental verwendet, etwa um die Einsamkeit des Feldes, in dem die Scene vor sich geht, anzudeuten. Andererseits lässt sich für Welcker geltend machen, dass der Vogel wenigstens bisweilen sein Gefieder sträubt und allem Anscheine nach die Troer warnen will.

---

f. Overb. 341, 1. XV, 2.
g. *annal.* 1866, p. 285—288, *tav.* R., (*bull.* 1865, p. 147).
h. Br. M. 469. Overb. 341, 2.
i. Br. M. 474. Overb. 342, 5.
k. Arch. Zeit. 1856, p. 230, Taf. 91, 1.
l. *bull.* 1869, p. 125.
m. *Campana* II, 22.

Troilos ist meist sehr jugendlich, ein Ephebe, der kaum dem Knabenalter entwachsen ist, ein Zug, der offenbar dem Epos entlehnt ist. Wenn er in a i bärtig ist, so hat der Maler dies ganz nach Art der älteren Malerei gethan, die ja auch einen Apollon[1]) und Achilleus, später fast immer jugendliche Gestalten, bärtig darstellte. Gewöhnlich ist Troilos waffenlos, in d i trägt er zwei Lanzen, in a b l hat er eine Gerte, in m einen Zweig in der Hand.

Auf die drei nothwendigen Figuren beschränken sich c i k m. Erweiterungen treten in den übrigen ein. In h steht hinter Troilos ein nackter Genosse mit zwei Speeren, in g ein Krieger mit Namen ΦΩΚΟC, in e zwei, in f drei Krieger; der Revers von b zeigt drei, der von d sieben Krieger, alle diese Männer offenbar Troer, die dem Troilos zu Hülfe eilen. In f steht hinter Achilleus Thetis, in der Rechten den für Achilleus bestimmten Siegeskranz haltend[2]), Hermes und ein bärtiger Alter mit einer Lanze in den Händen, der gewiss nicht mit Welcker Zeus zu nennen ist, sondern nur Phoinix oder ein anderer Grieche sein kann. In k steht neben Polyxena ein zweites Weib. In g hat ein nackter Mann die Zügel der Rosse ergriffen, die Rechte erhebend. Conze ist geneigt, in ihm Achilleus zu erkennen, der den Troilos bedroht; es würde dann das Vasenbild aus zwei Darstellungen zusammengesetzt sein: einmal Achilleus im Hinterhalte und dann derselbe den Troilos bedrohend. Allein dieser nackte Mann, dem Schild, Panzer, Helm fehlen, der weder Schwert noch Lanze trägt, kann nicht Achill sein. Wir haben hier, wie so häufig, einen ganz überflüssigen Zusatz des Malers, der den Troilos auf die drohende Gefahr aufmerksam machen soll. In a steht neben den Rossen des Troilos, die Xanthos und Asobas[3]) heissen, ein Weib, welches sich rückwärts wendet; von ihrem Namen sind noch die Buchstaben εο erhalten, die Jahn zu Kreusa ergänzt. Hinter ihr stehen noch zwei bärtige Alte, deren einer Priamos ist, während dem anderen ein Name nicht beigeschrieben ist. Priamos ist also hier mit seiner Familie anwesend. Nur in g hat Troilos ein Ross, sonst immer zwei.

Ganz unbedenklich werden wir die Thatsachen, die sich aus diesen Vasenbildern als Bestand der alten Sage ergeben, in den Kyprien zu suchen haben. 'Polyxena hat, um Wasser zu holen[4]), die Stadt verlassen, begleitet von dem jugendlichen reitenden Troilos. Achilleus lauert ihnen auf.' Von der Hülfe, deren Andeutung wir

---

[1]) Z. B. in der Françoisvase. — [2]) Siehe jedoch Klein p. 83. — [3]) So und nicht Sobas, wie Jahn will. Vgl. Collignon 181, pl. IV, 2. — [4]) Die Königstöchter der Heroenzeit werden gern Wasser holend gedacht. Homer κ 105:

κούρη δὲ ξύμβληντο πρὸ ἄστεος ὑδρευούσῃ
θυγατέρ' ἰφθίμῃ Λαιστρύγονος Ἀντιφάταο.

Homer, Hymnus auf die Demeter, V. 98 ff., 105 ff. Schol. Eurip. *Phoen.*, V. 53. Welcker, ep. Cycl. II, p. 357, 84.

in mehreren Bildern fanden, wird später die Rede sein, ebenso soll dann auch die Frage entschieden werden, ob Troilos bewaffnet oder unbewaffnet, mit einem oder zwei Rossen auszog. Noch ist zu bemerken, dass den Namen für Polyxena uns allein die Françoisvase aufweist, welche die folgende Scene, die Verfolgung des Troilos, darstellt.

B. Die rothfigurigen Vasen.

Durch mehrere charakteristische Merkmale unterscheiden sich die rfgn. von den älteren Vasenbildern. In allen fehlt Polyxena, in allen hat Troilos nur ein Ross. Folgende fünf[1]) zeigen mit der neuen Technik auch die Aenderung des Gesammtinhalts der älteren Darstellungen.

α Chabouillet, *description des antiques du cabinet Fould,* pl. XIX. Jahn, Telephos und Troilos und kein Ende III, 10. Schreiber, Nro. 10.

β *Bull.* 1862, p. 127. Arch. Anz. 1863, p. 27*, 72. Schreiber, Nro. 11.

γ Br. M. 1353. Schreiber, Nro. 12.

δ *Bull.* 1853, p. 167, im Besitze des Herrn Michele de Feis zu Anzi.

ε *Bull.* 1853, p. 167.

An Stelle des einfacheren Brunnenpfeilers, der in α γ δ beibehalten (in α γ mit Löwenrachen), ist in β ε ein Brunnenhaus getreten. Troilos ist mit einer Lanze in ε, mit zweien in γ δ bewaffnet. In β trägt er einen Panzer, in α hält ein Diener ihm die Lanze.

Das Fehlen der Polyxena in allen diesen Vasenbildern kann nicht zufällig sein, und mit Recht hat man an das Drama des Sophokles erinnert, dessen Einfluss hier sichtbar ist. Freilich schrieb auch ein Phrynichos eine Tragödie oder Komödie und Strattis eine Komödie; allein beide stehen hinter Sophokles zurück; für den Tragiker Phrynichos ist ein Einfluss auf die bildende Kunst noch nicht erwiesen, und an eine Komödie kann nichts in diesen Bildern erinnern. Im Epos also begleitet Troilos die Polyxena, bei Sophokles geht er allein, um sein Ross zu tränken.

Weitere Schlüsse auf das Drama des Sophokles scheint α zu gestatten. In der Mitte des Bildes steht Troilos mit seinem Rosse vor dem Brunnen; hinter demselben ist ein Diener, der das Gewand des Troilos trägt und in der Rechten einen Stab hält, der doch wohl eine Lanze vorstellen soll. Auf einem Altare hinter Troilos sitzt Athena, die mit der Rechten auf Troilos hinweist und damit den Achilleus auffordert, denselben zu überfallen. Zwischen ihr und Troilos fliegt ein Vogel, eine Tänie in den Klauen haltend, auf Troilos zu. Hinter dem Diener desselben trägt ein Mann einen ge-

[1]) Klein erwähnt p. 82 bloss α β γ.

fallenen Todten davon; vor ihm ist eine Säule angebracht, die ihn von Achilleus trennt.

Durch die Taube, glaubt Jahn a. O. p. 13. 14, würden wir hingewiesen auf die Liebe, die Achilleus zu dem schönen Knaben Troilos empfinden wird, und glaubt dadurch die Vermuthung Welckers stützen zu können, dass dieser Zug sich schon bei Sophokles fand. Allerdings lässt Lykophron 307—313 den Achilleus in Liebe zu Troilos entbrennen; allein wenn man aus den Worten des Phrynichos, die uns Athenaios XIII, p. 564 c. 18 aufbewahrt hat, Φρύνιχός τε ἐπὶ τοῦ Τρωίλου ἔφη

λάμπειν ἐπὶ πορφυρέαις πάρηϲι φῶϲ ἔρωτοϲ

geschlossen hat, dass diese Wendung weit älter war und dass Phrynichos disselbe zuerst kannte, so kann ich den Beweis in obigen Worten nicht finden, und mit Klein, p. 87, würde ich am liebsten die Entstehung der Erzählung bei Lykophron in alexandrinische Zeit setzen. Weiter stehe ich nicht an, dem Vogel, der zwischen Athena und Troilos schwebt, die Bedeutung, die Jahn in ihm sucht, abzusprechen. Denn zunächst müssten wir doch erwarten, dass der Vogel auf Achilleus und nicht auf Troilos zuflöge. In einem Vasenbilde, das den Achilleus im Kampfe mit Memnon zeigt (Overb. XXII, 8), fliegt ein Vogel mit einer Tänie zu Achilleus hinüber von der Seite des Memnon und der Troer. Soll auch hier Achilleus das Unglück haben, sich in den sterbenden Feind zu verlieben, wie in die Amazone und den Troilos? Wenn ferner zwischen waffentragenden Nereiden, die auf Seethieren reiten, ein Vogel mit langflatternder Tänie in den Klauen einherfliegt[1]), so kann doch hier der Vogel keinen Bezug auf Liebe in sich schliessen. Aber diese beiden Bilder geben die richtige Deutung an die Hand. Der Vogel ist nur ein Symbol des Gelingens, er trägt die Siegesbinde: hier deutet er den Sieg des Achilleus über Hektor, dort über Memnon an, und anders ist auch in unserem Bilde der Vogel nicht zu erklären, wenn man ihm nicht auf diesem späten Bilde jede Bedeutung absprechen will. Der Altar, auf dem Athena sitzt, und die Säule hinter Achilleus sollen nach Schreiber a. O. p. 202 das Thymbräische Heiligthum des Apollon bezeichnen. Allein wo Göttinnen sind, pflegt es auch an Altären nicht zu fehlen; oftmals ist beim Ringkampf des Peleus mit der Thetis ein Altar abgebildet, und auch hier ist der Altar nur der Sitz der Athena. Ob die Säule auf ein Heiligthum hindeuten muss, vermag ich nicht zu sagen; jedenfalls würde sie nur lehren, dass auch nach Sophokles Troilos am Altare des Apollon fällt; denn dass dies die alte epische Erzählung war, werden wir später sehen. Ungewiss bleibt es, ob der Diener, der das Gewand des Troilos trägt, schon bei Sophokles erschien. Denn die Vermuthung Welckers (Gr.

[1]) Jatta 425; abgebildet Heydemann, Nereiden, Taf. II.

Trag. I, 125 ff.), dass bei ihm der Pädagoge des Troilos eine Rolle spielte, ist keineswegs gesichert (vgl. Jahn, p. 14). In dem Krieger, der den Todten davonträgt, möchte Jahn, p. 15, einen Troer erkennen, der mit dem getödteten Troilos davonzieht. Indessen ist auch diese Deutung nicht ohne Schwierigkeit, auf die Jahn selbst aufmerksam macht, da der lebende Troilos nackt ist, der Todte dagegen gerüstet. Daher scheint es mir nöthig, zu der anderen Deutung auf Achilleus und Aias zurückzukehren.

Nähere Betrachtung müssen wir auch dem Vasenbilde β zuwenden. Troilos im Harnisch und mit phrygischer Mütze bedeckt steht innerhalb des Brunnenhauses. In der Linken hat er die Zügel des Rosses, das er mit der Rechten streichelt. Hinter dem auflauernden Achilleus Athena. Vor dem Brunnenhause sitzt ein Jüngling mit einem Palmzweige auf der einen Seite, auf der anderen eine Frau, die einer zweiten einen Spiegel vorhält. Noch weiter läuft ein Jüngling mit Panzer und phrygischer Mütze davon, indem er den Kopf zu seinem Gefährten umwendet und die linke Hand gegen ihn ausstreckt; er will ihn offenbar warnen, da er den Krieger im Hinterhalte erblickt hat. Das Brunnenhaus wird *bull.* 1862, p. 127 mit folgenden Worten beschrieben: *Nel mezzo scorgesi una edicola con quattro colonne, le cui anteriori portano sopra i capitelli jonici due sfingi le quali sostengono il tetto; una idria nel frontone ci fa riconoscere la fontana.* Aus diesen Worten geht hervor, wie wenig Gewicht zu legen ist auf die Beschreibung im Arch. Anz. 1863, p. 27*, 72, in der von einer eigenthümlichen Darstellung des innerhalb des Apollotempels sein Pferd liebkosenden, gerüsteten Troilos die Rede ist. Auf der Vase ist ein Brunnenhaus, das an die Stelle der einfacheren Quelle getreten ist. Der davoneilende Troer ist vom Maler hinzugefügt, um die Gefahr, in der Troilos sich befindet, besser zu veranschaulichen. Der Jüngling mit der Palme sowie die beiden Toilette machenden Frauen stehen in keinem Zusammenhange mit der eigentlichen Darstellung.

Die Abweichung, die sich also ergab, war das Fehlen der Polyxena in rfgn. Vasenbildern, die den Sophokles zur Quelle hatten. Dies zu betonen schien um so mehr nothwendig, als bisher nicht erkannt wurde, dass auch bei Sophokles Troilos zum Brunnen ging, freilich nicht um die Wasser holende Schwester zu begleiten, sondern lediglich um sein Ross zu tränken. Dabei ist es sehr wohl denkbar, dass in beiden Dichtungen Brunnen und Heiligthum eng mit einander verknüpft und beide dem Apollon geweiht waren.

II. Verfolgung des Troilos.

Achilleus ist aus seinem Verstecke aufgesprungen; Polyxena und Troilos suchen ihr Heil in der Flucht. Die Jungfrau hat ihre Hydria vor Schreck fallen lassen; sie liegt unter den Füssen der

Rosse. Sie eilt dem Troilos voran, obwohl dieser beritten ist; 'denn nur so konnten die Künstler ausdrücken, dass dem Knaben, nicht der Jungfrau zunächst die Verfolgung gelte' (Welcker).

Mit Verweisung auf Klein, p. 84[1]), übergehe ich eine Beschreibung der sfgn. Bildwerke. Sie geben in Verbindung mit den obenerwähnten Worten des Scholiasten, οἱ νεώτεροι ἐφ' ἵππου διωκόμενον αὐτὸν ἐποίησαν, für die Kyprien folgende Ergänzung an die Hand: 'Achilleus springt aus seinem Verstecke hervor; der berittene Troilos und Polyxena suchen ihr Heil in der Flucht; Polyxena gelingt es zu entfliehen'. Dass Polyxena entflieht, können zwar die Vasenbilder nicht zur Anschauung bringen; da sie indess aller Poesie zufolge bei der Eroberung Trojas noch lebte, so ist der Schluss von selbst gegeben. Wenn in fast allen Darstellungen die Hydria unter den Rossen liegt, so darf dieser nebensächliche Zug nicht aufs Epos übertragen werden. Einmal vom Maler eingeführt, konnte dies leicht typisch werden und sich durch alle Vasenbilder halten.

Mehrere rfge. Vasenbilder[2]) behalten im Wesentlichen den alten Typus bei.

Besondere Beachtung verdienen einige Vasen, in denen Polyxena fehlt.

Klein Nro. 7. Gerhard AV 185. Overb. 353, 24, sfg. Mag die eine Seite gedeutet werden wie sie will, die andere bezieht sich auf Troilos. Polyxena und die Hydria fehlen. Achilleus reisst den Troilos vom Rosse an den Haaren herunter, in der Rechten das Verderben bringende Schwert haltend. Hinter ihm ist neben einem Altar die Quelle, die das Wasser durch einen Löwenrachen in ein Becken laufen lässt. Recht gut könnte man hier die Darstellung nach der Tragödie erkennen. Allein dem widerspricht das Alter der Vase[3]), und so werden wir wohl eine Abkürzung der Darstellung erkennen müssen, die nur das Wesentliche und Nothwendige gab. Gleiche Zweifel erheben sich bei zwei anderen sfgn. Vasen[4]), in welchen ein Mann einen reitenden Jüngling (Knaben) verfolgt, wenn hier überhaupt an Troilos gedacht werden darf.

Unter den rfgn. Vasen erwähne ich besonders die *bull.* 1870, p. 185, 18 beschriebene Amphora (Nro. 25): Ein berittener Jüngling, der in der Linken zwei Lanzen trägt und mit einer phrygischen Mütze bedeckt ist, flieht vor einem gerüsteten Krieger, der in der Linken Lanze und Schwert trägt und mit der Rechten bereits die Mütze des Gegners berührt. Die phrygische Kopfbedeckung lässt wohl keinen Zweifel übrig, dass wir diese Darstellung mit Recht

---

[1]) In dem Verzeichnisse der Vasen bei Klein liegt bei Nro. 5 „Kleine Amphora in Florenz. *Bull.* 1870, p. 180" wohl eine Verwechselung vor mit der a. O. p. 185, 18 angeführten *piccola anfora a figure rosse.* An die Stelle dieser fälschlich eingereihten setze ich als Nro. 5 München 313. — [2]) Klein p. 85, Nro. 18. 20. 21. 23. — [3]) Zu den beiden Rossen vgl. p. 611 f. — [4]) München 313. Neapel 2512 = Klein Nro. 14.

auf unseren Mythus beziehen. Der Annahme einer Einwirkung der Tragödie steht bei dieser Vase nichts im Wege. Ebenso kann man dieselbe annehmen bei drei weiteren rfgn. Vasen[1]), in denen ebenfalls ein Mann einen reitenden Knaben oder Jüngling verfolgt, nur dass Troilos nicht mit gleicher Sicherheit erkannt werden kann. In Nro. 19 (Klein) befindet sich hinter Achilleus Altar und Lorbeer.

III. IV. Tod des Troilos und Kampf um seine Leiche.

Auch die Vasenbilder zu diesen beiden Scenen ermöglichen uns in sicherer Weise, unsere Kenntniss der Kyprien zu erweitern. Es scheint wünschenswerth, die Resultate hier voranzustellen: die Begründung wird nachher in der Betrachtung der Vasen sowie durch die darangeknüpften Bemerkungen gegeben sein. 'Troilos wird von Achilleus erreicht und an oder auf dem Altare des Apollon getödtet. Achilleus schlägt ihm das Haupt ab; eben hat er die blutige That vollbracht, als die Troer dem Troilos zu Hülfe eilen (denen Achilleus den Kopf des Gemordeten zuschleudert?).' Bezüglich des Ausgangs ist die Vermuthung Kleins, p. 83. 87, äusserst entsprechend, nach der Achilleus auf Befehl der Götter den Todten seinen Feinden überliess. Die Tragödie stimmt im Allgemeinen mit den Kyprien, nur darüber sind wir im Ungewissen, ob auch in ihr dem Troilos das Haupt abgeschlagen wurde.

Die Vasen, die in Betracht kommen, sind:

Schwarzfigurig:

A. Overb. 40. XV, 11. Welcker 39. Arch. Zeit. 1868, p. 86. 112.
B. Overb. 41. Welcker 39. München 65.
C. Overb. 43. München 124.
D. Overb. 44. Br. M. 473. Arch. Zeit. 1856, Taf. 91, 2, p. 230 f.

Rothfigurig:

E. Overb. 38. XV, 6. Conze, Vorlegebl. V, 6, 2.
F. Overb. 39. XV, 5. Conze V, 6, 1.
G. Arch. Zeit 1871, Taf. 48, p. 57. 71.
H. Jahn, Telephos und Troilos und kein Ende, Taf. 2, *mon.* X, 22, 2. *annal.* 1875, p. 196. Campana IVc, 607.

[I. Neapel *SA.* 703].

A. Achilleus hält in der Linken die Hand eines Knaben, der auf einem Altar steht, und zückt in der Rechten das Schwert, um denselben zu durchbohren. In der Nähe der Stadt, über deren Mauern die Köpfe zweier Troer hervorragen, findet die blutige Scene statt. Aus dem Thore schreitet ein gerüsteter Krieger, während

[1]) Klein Nr. 19 = Overb. 353, 23. Klein Nro. 22 = Neapel 1806. Klein Nro. 24 = Overb. 357, 26.

ein zweiter neben dem Thore steht. Rechts und links die Vordertheile von vier Pferden, die ich nur als die Viersgespanne des Achilleus und eines seiner Gegner betrachten kann. Freilich behauptet Klein p. 86, dass das Viergespann hinter Achilleus wegen der mythischen Unmöglichkeit diesem nicht gehören kann. 'Offenbar ist es Troilos' Gespann; er hat es um den Altar des Gottes getummelt, hier, nicht an der Quelle, wie die ältere Wendung erzählte, wird er von Achill überfallen.' Es soll demnach das Bild von der epischen Darstellung abweichen und in demselben 'eine gründliche Veränderung des Mythos' hervortreten. Auf p. 87 heisst es dann weiter: 'Später erleidet die Sage eine wesentliche Abkürzung. Troilos hat sich auf eigene Faust vor des Thor gewagt, sein Gespann oder seine Reitpferde im Haine des Gottes zu tummeln'. Als Quelle des Bildes sieht also Klein die Tragödie des Sophokles an. Allein wenn wir vorhin den Unterschied der Tragödie vom Epos richtig erkannt haben und in beiden Dichtungen Troilos zur Quelle ritt, so muss von neuem die Frage aufgeworfen werden, wem denn das Gespann gehört. Wenn ich richtig urtheile, so dürfen wir nicht zu grosses Gewicht auf derartige Nebensachen legen. Entsprechend dem anderen Gespann ist auch dieses gemalt, das wir getrost für Achill in Anspruch nehmen können.[1]) Aber selbst wenn es dem Troilos gehören sollte, so wäre damit, wie bemerkt, die Einwirkung der Tragödie nicht erwiesen, die in dieser sfgn. Hydria zu erkennen ich Bedenken trage.

Auch in B finde ich nichts, wodurch wir eine Abhängigkeit vom Epos zu leugnen irgendwie genöthigt würden. Achilleus hält den nackten Knaben am Beine gefasst, um ihn am Altar, auf dem ein mit einer Binde geschmückter Dreifuss steht, zu zerschmettern. Hinter ihm sitzt am Erdboden ein Greis, der die um Troilos Trauernden vertritt, gewiss aber nicht als Pädagoge des Troilos zu bezeichnen ist, wie Welcker und Jahn wollen. Klein nennt ihn Priamos, eine Benennung, deren Richtigkeit fraglich ist, besonders wenn wir den ganz ähnlich dasitzenden Halimedes bei der Ausfahrt des Amphiaraos *mon.* X, 4. 5 vergleichen. Athena steht abgewandt vor den Pferden eines Viergespanns, das aus dem Stadtthore fährt. Neben demselben sind zwei Krieger, einer mit phrygischer Mütze, sichtbar.

C. Hektor, Aineias, Deiphobos[2]) und ein vierter Troer, von dessen Namen nicht mehr lesbare Spuren vorhanden sind, stehen im Kampfe gegen Achilleus, um ihm den Leichnam des Troilos zu entreissen, der unten neben dem Altar liegt, indess sein Kopf zwischen den Speeren des Achilleus und Hektor schwebt. Hinter Achilleus Athena und Hermes. Das Alter der Vase gestattet nicht, an den

[1]) Vgl. Neapel *RC.* 205: ein Mann umfasst eine fliehende Frau. Daneben die Vordertheile von vier Pferden. Vgl. ferner im Folgenden D. — [2]) Zu diesem Namen vgl. Arch. Zeit. 1876, p. 111.

Einfluss des Sophokles zu denken, den ich auch aus demselben Grunde bei dem folgenden Bilde zu leugnen nicht anstehe.

D. Achilleus steht auf den Stufen des Altars; eben erst hat er die blutige That vollbracht; das Haupt des Troilos hat er noch in der Rechten, um es den Feinden zuzuschleudern, die herbeigeeilt sind, um den Leichnam des Troilos, der auf dem Altare liegt, zu retten. Hinter Achilleus sein Viergespann.

Die rfgn. Vasenbilder führen uns wieder eine frühere Situation als C D vor.

E und F sind Aussen- und Innenbild derselben Schale des Euphronios. Während wir in dem anderen, E gegenüberstehenden Aussenbilde der Schale die Rüstung der Troer vor uns sehen, schleppt Achilleus in E den Troilos zum Altar, auf dem ein Dreifuss steht. Zwei Palmen umgeben den Altar, über dem ein Lorberzweig sichtbar ist. Die beiden Rosse des Troilos sprengen davon. In F ist Achill im Begriffe, den Troilos niederzumachen. Ueber dem Altar auch hier ein Lorberzweig. Ob in E F Drama oder Epos Quelle ist, weiss ich nicht zu entscheiden. Für das Epos könnte, wie wir später sehen werden, ein schwacher Anhalt in den beiden Rossen liegen.

Nur ungenau ist der Mythos in G zum Ausdruck gekommen. Achilleus stösst dem Troilos, der mit dem verwundeten Rosse gestürzt ist, das Schwert in die Brust; hinter Achilleus entflieht bestürzt ein bärtiger Phryger, die Streitaxt in der Hand tragend.

Für H hat Jahn a. O. eine besondere Quelle angenommen, nach der Troilos im Kampfe als Krieger fiel. Denn auf dem Bilde ist Troilos mit Schwert, Helm und Schild bewaffnet. Die Lanze Achills hat ihn zu Fall gebracht; aber noch zuletzt versucht er, sein Schwert zu ziehen. Zu seiner Vertheidigung eilt Aineias herbei. Auf dem Reverse ist ein Viergespann gezeichnet, welches von Autobulos gelenkt wird, vielleicht das des Achilleus. Die Inschriften sind im attischen Alphabete verfasst. Auf die besondere Wendung der Sage, die sich bei Vergil, Seneca und Qu. Smyrnaeus befindet, hat Jahn mehrere Reliefs zurückgeführt, und es lässt sich nicht leugnen, dass auch unser Vasenbild sehr gut derselben folgen könnte, wenn nur irgend welcher Anhalt gegeben wäre, dass dieselbe schon im fünften Jahrhundert v. Chr. entstanden wäre. Ganz anders urtheilt Klein p. 85, indem er glaubt, dass die Inschriften aus einer ganz gewöhnlichen Kampfscene eine Troilosdarstellung machen. Indessen scheint mir dies zu weit gegriffen; das jugendliche Aussehen des Troilos darf doch nicht übersehen werden. Von Wichtigkeit erscheint mir ferner, dass Troilos nicht wie Achilleus und Aineias mit dem Panzer gerüstet ist, da eine theilweise Bewaffnung des Troilos wenigstens in den meisten Vasenbildern, die der Tragödie folgen, vorhanden ist. Indem ich daher weder Jahn noch Klein beipflichten möchte, erkenne ich vielmehr eine ungenaue Wiedergabe des Mythos.

Mit einem sehr geringen Grade von Wahrscheinlichkeit wird I auf Troilos gedeutet: auf einem Altare sitzt ein Jüngling, flehend die Rechte dem ihm gegenüberstehenden Jünglinge entgegenstreckend, der, lorberbekränzt und mit der Chlamys versehen, ein Schwert schwingt.

Nach Aufzählung der Bildwerke füge ich zur näheren Erläuterung der obigen Rückschlüsse für die Gestaltung des Epos folgendes hinzu.

Dass Troilos an oder auf dem Altare fällt, zeigen die sfgn. Vasenbilder A — D, ferner die rfgn. E F I. Da ferner in B (sfg.) und E (rfg.) ein Dreifuss auf dem Altare steht und in E F (beide rfg.) über demselben ein Lorberzweig sichtbar wird, so fällt Troilos am Altare des Apollon.[1]) Ob dieser Altar mit dem Thymbräischen Heiligthum des Apollon identisch ist, lässt sich aus den Vasen natürlich nicht bestimmen, und übergehe ich deshalb diese Frage.[2])

'Achilleus schlägt dem Troilos das Haupt ab.' Wir werden nicht irre gehen, wenn wir aus C und D diese Folgerung aufs Epos machen. Zeigten die beiden Bilder denselben Typus, so würde sie gewagt sein, jetzt aber ist sie unbedenklich, da die Bilder bei demselben Gesammtinhalte doch in allen Einzelheiten verschieden sind. Denn in C hat Achilleus den Kopf bereits weggeschleudert, in D hält er ihn noch in der Hand, schickt sich aber gerade an, ihn den Gegnern zuzuwerfen. In C kämpft er mit den Feinden, in D hält er noch die Speere in der Linken. Statt der Götter dort, das Viergespann in D. Der Altar ist ganz verschieden geformt; in C sieht er einem Omphalos ähnlich, in D ist er mit Stufen versehen; in C liegt Troilos am Boden, in D auf dem Altar: in C ist derselbe weiss gemalt, um die Zartheit des Körpers hervortreten zu lassen, in D ist derselbe nicht besonders durch die Farbe hervorgehoben; kurz die Darstellungen sind in allem so verschieden, wie sie es bei demselben Inhalte nur sein können. Gehen sie aber nicht auf einen einmal gebildeten Typus zurück, so haben sie jedes für sich besonderen Werth und für uns doppelte Geltung. Wenn nun endlich auch auf etruskischen Aschenkisten[3]) ebenfalls Achilleus dem Troilos das Haupt abgeschlagen hat, so geht dies zur Evidenz auf die gleiche Quelle, d. h. auf Stasinos, zurück. Leicht könnte man geneigt sein, noch einen Schritt weiter zu gehen uud vermuthen, dass auch im Epos Achilleus den Kopf des Troilos den Feinden zuschleuderte: denn in einem Bilde hat Achilleus dies bereits gethan, im andern schickt er sich dazu an. So wahrscheinlich indess mir es ist, dass

---

[1]) Auch in Nr. 7 und 19 (Klein) war ein Altar, in 19 auch ein Lorberzweig. — [2]) Vgl. Welcker, alte Denkm. V, p. 443; Weizsäcker, Rhein. Mus. 1877, p. 66 ff. Die von letzterem vorgebrachten Gründe scheinen mir nicht gleichwerthig, z. Th. sogar falsch zu sein. — [3]) Schlie, etrusk. Aschenurnen, p. 113, führt dieselben aufs Epos zurück, anders Schreiber p. 206.

auch schon der Dichter diesen Zug kannte, bestimmt möchte ich es nicht behaupten, da es wenigstens denkbar wäre, dass die beiden Maler, unabhängig von der Dichtkunst, jeder für sich zu ihrer Darstellung gelangten. Dass in B Achilleus den Knaben am Beine gefasst hält, um ihn am Altare zu zerschmettern, kann nichts gegen den fest normirten Satz, dass Achilleus dem Troilos das Haupt abschlug, beweisen.

'Troer eilen dem Troilos zu Hülfe.' Schon in Bildern, welche den Achilleus im Hinterhalte zeigten, glaubten wir eine Andeutung der Hülfe zu finden, die dem Troilos zu spät sollte zu Theil werden (b d e f g h). In g war der Vertreter der Troer ΦΥΚΟC benannt. Deutlicher rücken dann in der Françoisvase (Klein Nr. 1) Hektor und Polites aus, um ihrem Bruder Hülfe zu bringen. In A B D eilten unbenannte Troer herbei; in H Aineias; in C kämpften Hektor, Aineias und Deiphobos. Trotz dieser Namen glaube ich nicht, dass wir für einen Helden bestimmt seine Theilnahme am Kampfe erweisen können. Dass die Françoisvase zunächst ohne jede Autorität in dieser Beziehung ist, zeigt der Vergleich mit den Namen, die auf derselben Vase den Wettfahrern bei den Leichenspielen des Patroklos beigeschrieben sind. Dass Hektor, der auch in D wiederkehrt, beim Kampfe betheiligt war, ist ja an und für sich ganz glaubhaft, nur kann es nicht aus den Vasenbildern gefolgert werden: wenn die Vasenmaler nicht bestimmte Personen des Epos im Kopfe hatten, so lag ihnen keiner näher als gerade Hektor, und wir wissen zur Genüge, wie gerade bei Kampfesscenen mit Namen verfahren wurde. Auch für den Aineias scheint das doppelte Zeugniss in C und H zu sprechen. Allein selbst wenn H dem Epos und nicht der Tragödie oder einer anderen Quelle folgte, könnte auch seine Gegenwart zufällig sein. Wir müssen uns damit begnügen, dass Troer dem Troilos zu Hülfe eilen; wer dieselben waren, lässt sich mit Sicherheit nicht bestimmen.

Alles weitere, was die Vasenbilder an die Hand zu geben scheinen, kann ebensowohl mit dem Dichter stimmen, als auch ihm entgegen sein. Ob z. B., um nur eins anzuführen, Achilleus den Troilos an den Haaren vom Rosse riss, oder ob dieser von demselben herunterstürzte, oder ob endlich das Ross mit ihm zusammenbrach, lässt sich aus den Vasen nicht folgern.

Wir erwähnten schon oben, dass Troilos bald mit einem Rosse, bald mit zweien ausgeritten ist. Ein näheres Zusehen lehrt, dass in fast allen Bildern, die sich mit Sicherheit aufs Epos zurückführen lassen, mögen sie schwarz- oder rothfg. sein, zwei Rosse gemalt sind[1]), dagegen in allen, die mit Sicherheit oder Wahrschein-

[1]) Ausgenommen sind nur g (cäretanisch). 16. 17. Dem Drama folgen vielleicht 5 (= München 313). 14, deren Beziehung auf Troilos jedoch nicht über allen Zweifel erhaben ist. Das Nähere von 6. 13 ist mir unbekannt.

lichkeit der Tragödie folgen, nur ein Ross.[1]) Schreiber a. O. p. 203 hat geschlossen, dass Troilos im Epos die Rosse seines Vaters hinausführte, in der Tragödie dagegen nur mit einem Rosse Troja verliess. Um mit dem letzteren zu beginnen, so kann ich nur mit Schreiber übereinstimmen. Wenn der Schol. Ilias Ω 257 berichtet ἐντεῦθεν Σοφοκλῆς ἐν Τροίλῳ φησὶν αὐτὸν λοχηθῆναι[2]) ὑπὸ Ἀχιλλέως ἵππους γυμνάζοντα παρὰ τὸ Θυμβραῖον καὶ ἀποθανεῖν und Eustathius sagt ὃν φασιν ἵππους ἐν τῷ Θυμβραίῳ γυμνάζοντα λόγχῃ πεσεῖν ὑπὸ Ἀχιλλέως, so haben wir gewiss nicht das Recht, den Plural besonders zu pressen und daraus zu entnehmen, dass nach Sophokles Troilos mit zwei Rossen auszog; die Worte sind ganz allgemein zu nehmen: Troilos war eben der 'Rossetummler'. In den übrigen Vasen finden wir meist zwei Rosse: ist deshalb nun der Schluss Schreibers gestattet? Ganz gewiss nicht. Wenn wir sehen, wie der Künstler nicht das homerische Zweigespann, sondern das Viergespann malte, dann wird er doch auch wohl nach seinem Belieben dem Troilos ein oder mehrere Rosse gegeben haben. Ja wir dürfen sogar sagen, dass, wenn Troilos im Epos mit zwei Rossen ausgeritten wäre, deshalb der Künstler sich nicht im mindesten gebunden haben würde, ebensowenig wie er es uns jemals veranschaulicht hat, dass die Gefährten des Odysseus jeder unter den mittelsten dreier Widder angebunden entrannen. Aber es war nun einmal korinthische Sitte, zwei Rosse zu malen. In den korinthischen Kampfscenen warten die Knappen mit zwei Rossen; wo aber ein Cäretanischer Künstler malt, finden wir nur eins; und auch in g, einer in Caere gefundenen Vase, ist Troilos mit einem Rosse ausgeritten (vgl. *annal.* 1866 p. 275—291). Dass aber auch in den rfgn. Vasen, die dem Epos folgen (Nr. 18. 20. 21. 23), zwei Rosse sind, rührt daher, dass eben den Attikern die peloponnesischen Typen vorlagen. Wo dies nicht der Fall war, und sie selbständig nach dem Drama zeichneten, wählten sie nur ein Ross. An und für sich sollte man doch voraussetzen, dass Stasinos den Troilos mit dem Rosse ausziehen liess, auf dem er eben reitend sass, und dies ist denn auch meine Ansicht. Die Vasenbilder können jedenfalls uns nichts lehren. Erwähnt sei noch, dass auch in den etruskischen Aschenkisten immer nur ein Ross vorhanden ist, und dass es beim Schol. Ω 257 hiess οἱ νεώτεροι (d. i. Stasinos) ἐφ' ἵππου διωκόμενον κτλ.

Bisher habe ich es vermieden, von der Bewaffnung des Troilos zu sprechen; Schreiber hat es p. 294 zu Resultaten gebracht, die z. Th. Wahres in sich schliessen, in ihrer Uebertreibung jedoch falsch sind. Ausgehend von Nr. 23, wo Troilos auf der Flucht sich gegen Achilleus umwendend mit offenbarem Ungeschick in beiden

---

[1]) α—ε. 19. 22. 24. 25 (= *bull.* 1870 p. 185, 18). — [2]) So Cavedoni. ὀχευθῆναι codd. λογχευθῆναι Welcker. λοχευθῆναι (?) Klein p. 79, 2.

Händen zwei Lanzen führt, mit denen er, wie es scheint, einen schwachen Versuch zu seiner Vertheidigung macht, erblickt Schreiber hierin einen neuen Zug der Tragödie. Auf die gleiche Quelle werden h. k. γ. 2. 8 (= Schreiber Nr. 4 und 5). 15. 20. de Laborde, *vases Lamberg* I 95[1]) zurückgeführt, in denen Troilos eine oder zwei Lanzen führt, ferner α, wo der Sklave die Lanze des Herrn hält. Diesen hätte Schreiber noch ε, wo der Jüngling mit einer, und δ, sowie Nr. 25, in denen er mit zwei Lanzen bewaffnet ist, beifügen können. Da im Epos nach Schreibers Ansicht, die ich übrigens theile, Troilos unbewaffnet auszog, so müssen diese Bilder alle wenigstens in Bezug auf die Lanze, aufs Drama zurückgehen. Zwei Consequenzen zu ziehen, scheut sich Schreiber nicht.

1. Da h. k. 2. 8. 15. *vases Lamberg* I 95 sfg. sind, so müssen sie archaisiren.

2. Da h. k. 2. 8. 15. 20. 23 im übrigen dem Epos folgen — denn weder Polyxena noch der Krug fehlen[2]) —, so haben die Bemaler dieser Vasen zwar den alten Typus beibehalten und sind dem Epos gefolgt; nur den einen Zug, dass Troilos eine Lanze trägt, übertrugen sie aus der Tragödie in die Darstellung hinein.

Eine weitläufige Widerlegung dieser Ansichten halte ich für unnöthig. Vergebens bemüht sich Schreiber, zu beweisen, dass die betreffenden Vasen bald mit mehr, bald mit weniger Glück archaisirt haben. Nicht weniger als 6 Vasen sollen ferner den neuen Zug der Tragödie in die alten Darstellungen übertragen haben, da man die Polyxena nicht missen wollte. Und welches ist der neue Zug des Dramas? Nun Troilos hält die Lanze in seinen Händen. Man wird glauben, dass er sich muthig vertheidigen wird. Allein dies ist keineswegs der Fall. Er hat sie bloss in Händen, um — keinen Gebrauch davon zu machen. Weshalb der Künstler dazu des Dramas bedurfte, um dem Troilos eine Lanze in die Hand zu geben, ist schwer einzusehen.

Auffallender dagegen ist es, dass in den Vasenbildern, die sicher aufs Drama zurückgehen (α—ε), Troilos bewaffnet ist; da er in γ δ ε eine oder zwei Lanzen trägt, in α sie vom Diener tragen lässt und in β mit einem Panzer gerüstet ist. Auch in Nr. 25, das wahrscheinlich dem Drama folgte, trägt Troilos in der Linken zwei Lanzen, und endlich war er in H mit Helm, Schild und Schwert bewaffnet. Diese Thatsache legt allerdings den Schluss nahe, dass bei Sophokles Troilos bewaffnet war, d. h. dass er auszog, um sich im Speerwerfen zu üben; aber den stricten Beweis halte ich durch diese Vasen noch nicht für erbracht.

---

[1]) Achilleus liegt verborgen hinter seinem Schilde. Troilos sitzt bewaffnet zu Pferde. Der Brunnen und Polyxena fehlen. — [2]) In Nr. 15 aus Missverständniss statt der Polyxena eine Amazone.

§. 14. Die Aithiopis.

Memnon.

Ausser Arktinos hatten Aischylos und Sophokles die Sage vom Aethiopenfürsten Memnon behandelt, Aischylos in seinem Memnon und in der Psychostasie; Sophokles im Memnon und in den Aethiopen.[1])

Es wird wünschenswerth sein, das, was uns die literarische Ueberlieferung für das Epos an die Hand giebt, zusammenzustellen. Proklos überliefert καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει· καὶ συμβολῆς γενομένης Ἀντίλοχος ὑπὸ Μέμνονος ἀναιρεῖται, ἔπειτα Ἀχιλλεὺς Μέμνονα κτείνει. καὶ τούτῳ μὲν Ἠὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι. Einen Theil dieses Inhalts giebt uns auch das von Jahn (Bilderchroniken Taf. III, D[1]) publicirte Marmorfragment, welches nach der Dichtung des Arktinos verfertigt ist. Es heisst daselbst Μέμνων Ἀντίλοχον ἀποκτείνει. Ἀχλλεὺς Μέμνονα ἀποκτείνει.

Welcker hat diese lückenhafte Tradition zu ergänzen gesucht (Ep. Cycl. II, 173 ff.). Die Wahrsagung der Thetis habe sich gewiss nicht auf den Memnon beschränkt, sondern habe das Vordringen des Achilleus bis in das Skäische Thor und dessen eigenen Tod umfasst. Deshalb habe sich anfangs Achilleus ganz vom Kampfe zurückgehalten und sei erst nach dem Falle des Antilochos, um diesen zu rächen, in den Kampf gezogen. Der Beweis für diese Hypothese scheint mir nicht erbracht. Dass Thetis dem Achilleus auch den eigenen Tod als Folge von Memnons Tode darstellt, liegt keineswegs so auf der Hand, wie Welcker meint. Damit hängt zusammen, dass Achilleus sich gar nicht vom Kampfe zurückgehalten zu haben braucht; auch Qu. Smyrnaeus lässt den Achilleus auf der anderen Seite kämpfen und ihn erst später zur Vertheidigung des Sohnes gerufen werden (II, 388 ff.). Die Berufung auf Philostratos Her. 3, 4 ist nicht von grossem Gewichte[2]), und wenn Welcker glaubt, Arktinos habe nach Analogie des Homer gedichtet und an die Stelle des Patroklos den Antilochos gesetzt, so ist diese Annahme durchaus unnöthig; und es lässt sich nachweisen, dass die Nachahmung Homers seitens der Kykliker bei weitem nicht so ausgedehnt war, wie Welcker annimmt. Wie sich indess dies verhalten mag, jedenfalls kämpft Achilleus mit Memnon, um seinen Freund am Feinde zu rächen.

Weiter sagt Welcker a. O. p. 175: 'Aus Aischylos und übereinstimmenden alten Kunstwerken müssen wir ferner schliessen, dass

---

[1]) Vgl. G. Hermann *opusc.* VII, 343 ff. Welcker, Trilogie p. 430; Tragödien I, 136. Nitzsch, Sagenpoesie p. 607. — [2]) Dieser könnte z. B. aus Aischylos geschöpft haben, wie mir wahrscheinlich ist.

die Psychostasie vom Kampf des Achilleus mit Hektor auf diesen andern grossen Entscheidungskampf von Arktinos übertragen war.' Dazu bemerkt er in einer Note, der Grammatiker, der zu Homer Θ 70 und X 210 den Aischylos dies aus Homer schöpfen lasse, habe des Arktinos uneingedenk sein können. Allein die Annahme Welckers, die Anklang gefunden zu haben scheint[1]), entbehrt des Beweises. Es hätte doch für den Scholiasten nahe gelegen, die Stelle des Arktinos herbeizuziehen und aus ihm direct den Aischylos, dagegen nicht aus der Ilias schöpfen zu lassen. Entscheidend jedoch scheint mir eine Stelle bei Plutarch *de audiendis poetis* 16 F, die ich hier wörtlich wiedergebe. Τοιαῦτα γάρ ἐστιν, ἃ πλάττουσιν ἑκόντες οἱ ποιηταί. Πλείονα δὲ ἃ μὴ πλάττοντες ἀλλ' οἰόμενοι καὶ δοξάζοντες αὐτοὶ προσαναχρώννυνται τὸ ψεῦδος ἡμῖν· οἷον ἐπὶ τοῦ Διὸς εἰρηκότος Ὁμήρου

ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος τὴν δ' Ἕκτορος ἱπποδάμοιο,
ἕλκε δὲ μέσσα λαβών. ῥέπε δ' Ἕκτορος αἴσιμον ἦμαρ
ὤχετο δ' εἰς Ἀΐδαο, λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων

τραγῳδίαν ὁ Αἴσχυλος ὅλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν ἐπιγράψας ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἠὼ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων· τοῦτο δὲ παντὶ δῆλον ὅτι μυθοποίημα καὶ πλάσμα πρὸς ἡδονὴν ἢ ἔκπληξιν ἀκροατοῦ γέγονε. Es wäre doch sehr bedenklich, anzunehmen, dass Plutarch sowie die Scholiasten die Stelle des Arktinos übersehen haben sollten, an dessen Erzählung sich Aischylos zunächst halten musste. Aus den Stellen scheint mir die Schlussfolgerung unabweisbar, dass Arktinos die Psychostasie nicht kannte[2]). Aus den Worten des Plutarch aber gewinnen wir über die Darstellung des Aischylos weiteren Aufschluss: um die Wage des Zeus treten Thetis und Eos und bitten für ihre Söhne.

Nachdem Memnon gefallen, heisst es bei Proklos weiter καὶ τούτῳ μὲν Ἠὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι. Diese Worte, meint Welcker, liessen sich nicht anders verstehen, als dass Eos den Sohn an einen Ort getragen habe, der für unsterbliches Dasein bestimmt war. Allein auch hier ist der Schluss Welckers nicht zwingend; nichts würde im Wege stehen, dass andere den Memnon davontrugen, z. B. Ὕπνος und Θάνατος auf Geheiss des Zeus oder Windgötter auf den Befehl der Eos, wie Qu. Smyrnaeus es uns schildert (II, 549).

---

[1]) Vgl. z. B. *annal.* 1857, p. 118. Preller, Gr. Mythol. II, p. 437 — [2]) Richtig bemerkt Welcker in seiner Trilogie p. 432: 'die vorzüglichste Erfindung des Aischylos war die Psychostasie nach dem Muster der Ilias'. Dass Qu. Smyrnaeus die Psychostasie kennt (II, 539), kann natürlich nichts für den Arktinos beweisen.

Die Rosse des Memnon.

Wie aus den Fröschen des Aristophanes (v. 963) hervorgeht, hatte Aischylos auch die Rosse des Memnon besungen. Euripides wirft an der betreffenden Stelle seinem grossen Gegner vor, dass er Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους geschaffen habe. Memnons Rosse trugen also bei Aischylos als Brustschmuck Schellen. Wenn Welcker, ep. Cycl. II, p. 173, von einem Reitpferde des Memnon spricht, welches Aischylos und vermuthlich vor diesem Arktinos besungen hätten, so ist dies eine unbegründete Annahme. Für das Epos bin ich eher geneigt, eine Schilderung des Rossegespannes als des Reitpferdes vorauszusetzen. Wie in der Ilias die herrlichen Rosse des Rhesos besungen werden, so mögen in der Aithiopis die des Memnon als schön gepriesen worden sein. Freilich sehen wir in einem rfgn. Vasenbilde, Overb. XXI, 16, den Memnon in asiatischer Tracht auf springendem Rosse dahinziehen; ihm voran eilt zu Fuss in gleicher Tracht ein Genosse die Streitaxt schwingend, ein anderer Krieger in gewöhnlicher Tracht folgt ihm. Aus diesem Bilde kann jedoch nichts gefolgert werden, weder für das Drama, noch fürs Epos. Wenn ferner in einem andern Bilde, Overb. 515, 37, zwei Reiter mit eingelegter Lanze auf einander eindringen, so ist es Willkür, darin den Zweikampf des Achilleus und Memnon zu sehen. Hätte der Künstler einen bestimmten Kampf im Auge gehabt, so würde er wie auf dem Reverse so auch hier wohl Inschriften verwandt haben.

Die Bitte der beiden Mütter vor Zeus

führen uns mehrere Kunstwerke vor.[1]) Da in der Aithiopis Thetis ihren Sohn vor dem Tode des Antilochos von der Zukunft unterrichtet, so fällt die Bitte der Thetis für den Arktinos von selbst weg.

Der Kampf des Achilleus und Memnon

ist in einer grossen Anzahl von Vasenbildern dargestellt. Man hat meist jeden Kampf auf diese beiden Helden bezogen, in dem zwei Frauen zugegen sind; mit welchem Rechte will ich hier nicht auf jedes einzelne Bildwerk untersuchen. Um zunächst bloss von den sfgn. Bildwerken zu reden, so liegt oftmals der Leichnam des Antilochos zu den Füssen der Kämpfenden, z. B. Overb. 517, 43—45. 520, 50. 51. 53. München 328. Neapel 2781. *bull.* 1870 p. 187, 32; in anderen fehlt derselbe, ohne dass dadurch die Deutung zweifelhaft wird. Um den Antilochos müssen also auch im Epos die Helden gekämpft haben.

[1]) Paus. V, 22, 2. Overb. 526, 66. XXXII, 10. Overb. 529, 69. Gerhard, Spiegel 396.

Oft ahnen wir den Ausgang des Kampfes durch die Bewegung und Haltung der dabeistehenden Mütter. Eos wendet sich ab (Overb. 521, 58), verhüllt sich (Neapel *SA.* 120), legt bestürzt die Hände aufs Herz (Overb. 520, 49), stürzt sich zwischen die Kämpfenden (Overb. 519, 48) oder äussert irgendwie ihren Schmerz. Thetis dagegen treibt oftmals durch ermunternde Bewegungen den Sohn zur Vollendung des Sieges an. Ohne Zweifel waren auch im Epos die beiden Mütter erwähnt, in welcher Weise, ist nicht zu sagen, und die Vasenbilder erlauben uns keinen sicheren Schluss aufs Epos zu machen. Es sei jedoch gestattet, die Verse des Qu. Smyrn. anzuführen:

ἀμφὶ Θέτιν Νηρῆος ὑπερθύμοιο θύγατρες
ὀβρίμου ἀμφ' Ἀχιλῆος ἰδ' ἄσπετα δειμαίνοντο,
δείδιε δ' Ἠριγένεια φίλῳ περὶ παιδὶ καὶ αὐτὴ
ἵπποις ἐμβεβαυῖα δι' αἰθέρος (II, 498 ff.).

Im Unterschiede von den sfgn. Vasen finden wir in den späteren Vasen niemals den Antilochos; wohl deshalb, weil in der Psychostasie des Aischylos nicht um den Leichnam des Antilochos gekämpft wurde. Im Memnon des Aischylos wurde der Aethiopenfürst als Sieger über den Antilochos gepriesen, er selbst unterlag in dem zweiten Drama, der Psychostasie, dem Achilleus. Folgende rfge. Darstellungen sind mir bekannt geworden:

A Overb. 523, 60. XIX, 4. Br. M. 786*
B „ 523, 61. Br. M. 836
C „ 525, 63. Br. M. 811
D Arch. Zeit. 1871 p. 11 und 168
E Overb. 524, 62. XXII, 8
F „ 526, 64
G *Mon.* VI, 5a. *annal.* 1857 p. 118.

Von diesen weisen uns F und G mit Sicherheit auf das Drama, da in ihnen die Psychostasie mit dem Kampfe verbunden ist. Die Psychostasie geben uns dann noch zwei weitere Vasen:

H Overb. 527, 65. XXII, 9 rfg.
I *Bull.* 1865 p. 144 sfg.

Auch in der letzteren kämpfen Achilleus und Memnon. Wenn wir vorhin Recht hatten, dass wir die Psychostasie aufs Drama zurückführten, so ist I eine der wenigen sfgn. Vasen, die das Drama als Quelle benutzt haben.

Das Innenbild von G zeigt uns neben einem Altare einen Jüngling mit einem Gefässe (Salbgefäss?) in der Hand, der die linke Hand erhoben und in den Nacken gelegt hat und sich mit einer Frau unterredet. Der Herausgeber erinnert an die Worte des Proklos καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει (L. Schmidt, *annal.* 1857 p. 121—123). Bezüglich des Altars erinnert er sodann daran, dass kurz vor dem Zweikampf Achilleus in

Lesbos von dem Morde des Thersites gesühnt war. Letzteres bedarf keiner Widerlegung; dass aber der Inhalt des Bildes überhaupt nicht das gibt, was Schmidt darin sehen will, würde mir auch dann gewiss sein, wenn die Aussenbilder nicht nach der Tragödie, sondern nach der Aithiopis gemalt wären.[1])

Enführung der Leiche Memnons.[2])

Am schwierigsten bezüglich ihrer Quelle ist das Urtheil über die Darstellungen, die uns die Entführung der Leiche Memnons zeigen. Für Arktinos, sahen wir, verlässt uns die schriftliche Tradition; nach einer Tragödie, wie allgemein angenommen wird, der des Aischylos, hob Eos den todten Memnon auf und flog mit ihm davon: Pollux IV, 130 ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά ἐστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα. Nach Qu. Smyrnaeus führen auf Geheiss der Thetis Winde (ἀῆται) den Memnon davon und tragen ihn zum Flusse Asepos, an dem die Aethiopen ihn bestatten (II, 549 ff. 568 f. 580 ff. 586 ff. 642 f.).[3]) Neben diesen Berichten gibt es eine dritte Nachricht, der zu Folge die Aethiopen sich des Leichnams bemächtigten, ihn verbrannten und die Asche dem Tithonos zutrugen. So erzählt Diodor II, 22, 5; derselbe nennt jedoch den Memnon einen König der Assyrier; seine Quelle gibt er an mit den Worten: περὶ μὲν οὖν τοῦ Μέμνονος τοιαῦτ' ἐν ταῖς βασιλικαῖς ἀναγραφαῖς ἱστορεῖσθαί φασιν οἱ βάρβαροι. An diese Version, die sich bei Diodor findet, glaubt Benndorf, schliesse sich vielleicht ein Vasenbild mit schwarzen Figuren an (Benndorf, Griech. und Sicil. Vas. II. Taf. 42, 2 p. 88): zwei Mohren mühen sich ab, den Leichnam des Memnon aufzuheben, über dem eine geflügelte Figur schwebt, die Benndorf als Ker bezeichnet. Es fragt sich nur, welche Quelle dem Vasenmaler zu Grunde gelegen hat. Fürs Epos wie für die Tragödie nimmt Benndorf selbst eine andere Version an: es bliebe also nur Localsage oder etwa eine lyrische Quelle: denn man wird nicht annehmen wollen, dass der Maler etwa nach einem historischen Vortrage sein Bild angefertigt habe. Allein es ist meiner Ansicht nach ganz unthunlich, hier von einer besonderen Version reden zu wollen. Diodor sowie Dictys IV, 8 und Tzetzes, *Posthom.* V, 345 ff., die den Memnon von den Seinen davongetragen werden lassen, müssen hier ganz aus dem Spiele bleiben. Einer schriftlichen Version folgte der Maler nicht; dass aber Memnon in der Schlacht gefallen war, wusste er, und was war natürlicher, als dass er ihn von zwei Mohren davontragen liess? Für die Vasenmalerei

---

[1]) Achilleus auf dem Seitenbilde ist bärtig; der Jüngling im Innern unbärtig. — [2]) S. Seite 637, Nachtrag. — [3]) Qu. Sm. IV, 6 führen Windgötter (Ἄνεμοι) den Glaukos nach Lykien. *Anthol. Palat.* II, 775, 22 führen Zephyrlüfte die Seligen nach Elysium.

war dies ein günstiger Gegenstand, in der Poesie war eine andere Schilderung. Wie beliebt es war, den Memnon zwischen Mohren darzustellen, zeigen zwei hübsche sfge. Bildchen, welche uns den Memnon umgeben von zwei krausköpfigen Mohren vorführen.[1]) Auch Polygnot hatte in seiner Nekyia den Memnon durch einen neben ihm stehenden Aithiopenknaben charakterisirt (Pausan. X, 31, 7).

Die übrigen Darstellungen zerfallen in zwei Gruppen; in der ersten trägt Eos, in der zweiten tragen zwei geflügelte, ganz gerüstete Dämonen den Memnon davon. In beiden Gruppen sind schwarz- und rothfge. Bilder zu verzeichnen.

I. Eos trägt den Memnon davon:

A Overb. 532, 72. XXII, 11.

B Heydemann, Griech. Vas., Hilfstaf. 1.

C Fröhner, *choix de vases grecs, pl. 2, musées de France, pl.* 10. Conze, Vorlegebl. VI, 7.[2])

A ist sfg., die übrigen rfg. In A und C sind Eos und Memnon durch Inschriften bezeichnet, so dass an der Deutung kein Zweifel sein kann.

II. Weniger deutlich sind die beiden Vasenbilder, in denen ein Leichnam von zwei Dämonen davongeführt wird:

D Arch. Anz. 1863, p. 24*, 56. *bull.* 1864, p. 175.

E Br. M. 834. Overb. 533, 75. XXII, 14.

D ist sfg., E rfg. In E umgeben die Mittelgruppe zwei Frauen, die eine durch das κηρυκεῖον als Iris charakterisirt, die andere als Eos gedeutet. Wer aber sind jene Dämonen? etwa Ὕπνος und Θάνατος? Dann würde man in D ebensogut mit Helbig den Sarpedon erkennen können; für E könnte die Deutung auf Memnon beibehalten werden, und man würde sagen, dass die für den Sarpedon ausgebildete Art auf den Memnon übertragen sei; vielleicht aber würde auch E auf den Sarpedon zu beziehen sein; Iris wäre an ihrer Stelle, und mit der anderen Frau müssten wir uns wohl oder übel abfinden. Allein ausser dieser letzten Schwierigkeit können auch die Dämonen schwerlich Ὕπνος und Θάνατος sein. In zwei rfgn. Vasen sehen wir den Hypnos und Thanatos, geflügelte Jünglinge, die nackte Leiche des Sarpedon davontragen; in einer derselben ist Hypnos durch die Inschrift als solcher deutlich.

α. *Mon.* VI, 21. *annal.* 1858, p. 371.

β. *Reserve étr. de Luc. Bonap.*, p. 13, *nro.* 52. Arch. Zeit. 1846, p. 285, 17. 1853, p. 109.

Wenn Brunn in α wegen des auf Achilleus bezüglichen Gegenbildes hier lieber den Memnon, den Gegner des Achilleus, als den

[1]) A München 541.
B Overb. 513, 29. Br. M. 554*.

[2]) *Catal. Pourtales-Gorgier* 197 = *catal. étr. nro.* 70 ist gleichfalls auf Eos und Memnon bezogen; eine fliehende Frau weist indess eher auf den Raub des Kephalos hin.

Sarpedon erkennt, so entbehrt die Deutung jeden Beweises und, wie ich glaube, jeglichen Haltes. Dass Memnon von Schlaf und Tod davon geführt wird, ist weder durch schriftliche Tradition erzählt noch bis jetzt in Vasenbildern nachgewiesen. Zu Gunsten von Brunns Erklärung, glaubt Benndorf[1]), lasse sich anführen, dass das Schema von Hypnos und Thanatos auch anderweitig verwandt und in generell poetischem Sinn auf Bestattungsscenen übertragen worden sei. Allein dies beweist nichts für unser Vasenbild; die Beziehung, die Brunn zum Reverse sucht, ist dazu eine so lockere, dass dadurch die Deutung nicht als erwiesen gelten kann. Erst muss das einzelne Vasenbild aus sich gedeutet werden, und dann erst mag man sehen, ob irgend ein Ideenzusammenhang mit dem Reverse da ist, der in den meisten Bildern fehlen wird. Wahrscheinlich also beziehen sich jene beiden Bilder auf Sarpedon und nicht auf Memnon. Die Jünglinge nun, die den Sarpedon davontragen, sind nicht bewaffnet und unterscheiden sich dadurch wesentlich von denen in D E. In letzteren hat zuerst Birch[2]) Windgötter erkennen wollen, Gerhard und Benndorf sind ihm gefolgt, wogegen Overbeck p. 534 sich nicht zu entscheiden wagt. Ist diese Deutung richtig, so würden wir also die Version des Qu. Smyrnaeus vor uns haben, der nach alter Poesie gedichtet hätte; ferner aber würde sich dann zur Erklärung der gemeinsamen Quelle Arktinos bieten, der abweichend von der gewöhnlichen Annahme nicht durch Eos, sondern durch Windgötter den Memnon davontragen liess. Nur A würde, wie es scheint, widersprechen. Denn es ist doch wohl ein früharchaisches Vasenbild, und ohne Noth wird man nicht an den Einfluss des Tragikers denken dürfen; allein ich glaube, dies würde auch nicht nöthig sein. Wenn im Epos Eos um den Memnon Sorge trug und den Winden befahl, ihn davonzutragen, so war es für den Künstler naheliegend, statt dessen Eos selbst darzustellen. Dazu fehlt es an Analogien nicht. So holt sich z. B. *mon.* VI, 19 Agamemnon selbst die Briseis; Priamos naht dem Achilleus mit einem Geschenke[3]); umgekehrt wägt statt des Zeus Hermes bei der Psychostasie, und andere Fälle dieser Art werden nicht schwer aufzufinden sein. Ich sehe demnach keine Schwierigkeit darin, auch die Composition in A dem Vasenmaler zuzuschreiben.[4]) Dass dann einer der Tragiker später den Stoff gerade so behandelte, kann ja weiter auch nicht sonderlich befremden. Es ergibt sich also als wahrscheinliches Endresultat, dass, wenn jene Dämonen Windgötter sind, Arktinos den Memnon durch Winde, einer der Tragiker (Aischylos?) durch Eos davontragen liess.

Nicht unerwähnt darf eine andere Möglichkeit bleiben, freilich

---

[1]) Griech. u. Sicil. Vasenb., p. 89, Anm. 446. — [2]) S. Gerhard AV. III, p. 137. — [3]) S. oben p. 541, Lösung des Hektor E. — [4]) Aehnlich die archaische Vase, in der Athena in beiden Händen einen Leichnam hält, Arch. Anz. 1866, p. 296*, 4. Die gleiche Darstellung auf einem Spiegel, Gerhard IV, 361.

die einzige, die sich noch bietet, dass nämlich der andere Tragiker (Sophokles?) die Quelle des Qu. Smyrnaeus war. D müsste in diesem Falle zu den letzten Ausläufern der archaischen Epoche zählen, worüber natürlich nur der Augenschein belehren kann; A würde dem Epos, D E dem einen, B C dem anderen Tragiker oder, was inhaltlich dasselbe wäre, dem Epos folgen.

Todtenklage.

Overb. 535, 77, *Mus. Greg.* II, 47, 2a. Brunn, Vorlegebl. Nro. 19. Sfge. Vase.

Unter Bäumen liegt der Leichnam eines Helden, den eine Frau, schmerzbewegt und sich das Haar raufend, betrauert. Ueber ihr sitzt ein Vogel auf dem Zweige eines der Bäume. Hinter ihr liegen die Waffen des Gestorbenen. Man hat in diesem Bilde Eos erkannt, die den todten Memnon betrauert. Nach Servius zu Vergils *Aen.* I, 489 beweint sie jeden Morgen ihren Sohn und ihre Thränen sind der Morgenthau. Bei Qu. Smyrnaeus II, 609 klagt Eos:

ὤλεο μοι, φίλε τέκνον, ἐῇ δ' ἄρα μητέρι πένθος
ἀργαλέον περίθηκας.

Nach der Aithiopis gab Eos dem Memnon die Unsterblichkeit, und man würde also in der Vase die Trauer der Eos erkennen müssen, die sie anstellte, bevor sie von Zeus Unsterblichkeit für ihren Sohn erlangt hatte.

In dem Vogel hat man einen Repräsentanten der trauernden Gefährten Memnons erkennen wollen, die nach Servius zu Vergils *Aen.* I, 751 und Qu. Smyrnaeus II, 642 ff. in Vögel verwandelt wurden.[1]) Wie alt diese Sage war, weiss ich nicht zu sagen, möchte ihre Entstehung jedoch nicht vor die alexandrinische Epoche setzen. Dagegen mag dem Arktinos die weitverbreitete Sage von Memnonischen Vögeln, die man erst später aus den trauernden Gefährten Memnons entstehen liess, bekannt gewesen und von ihm besungen worden sein. Schon Polygnot hatte das Gewand des Memnon mit Vögeln geziert, in denen Pausanias (X, 31, 2) die Memnoniden erkennt, indem er ohne Zweifel die Intention des Polygnot uns angibt. Allein auf dem Vasenbilde ist in dem Vogel nur ein Bewohner des Waldes zu erkennen. Denn derselbe gibt durch nichts seine höhere Bedeutung kund, er wendet sich ab von Memnon, und endlich würde man doch mehrere Memnoniden erwarten. Verhältnissmässig ebenso grosse Vögel finden sich auf Bäumen aller Art *Mus. Greg.* II, 95 = *mon.* I, 32. In der rfgn. Vase Neapel 3252 sitzen ebenfalls vier Vögel auf einem Baume.

---

[1]) Vgl. auch Cramer, *anecdot. Paris.* I, p. 25. Gleiches Schicksal erleiden die Gefährten des Diomedes nach Lykophron 592 ff. Ovid *met.* XIV, 497 ff. Vergil *Aen.* XI, 272 ff.

Hinter Eos liegen die Waffen des Todten. Ob in der Aithiopis Achilleus den Memnon spoliirte, wissen wir nicht. Bei Qu. Smyrnaeus II, 547 thun dies die Gefährten des Achilleus; IV, 457 heisst es, dass Aias die Waffen des Memnon von Thetis zum Geschenk erhalten hat. Die Erzählung des Qu. Smyrnaeus kann natürlich nichts für Arktinos beweisen, wohl aber dürfte man glauben, dass sich die Beraubung des Memnon von selbst ergab. Freilich darf man dafür nicht geltend machen, dass bei der Wegführung des Memnon derselbe immer waffenlos ist, da auch Achilleus oftmals ohne Waffen ist, wenn ihn Aias davonträgt, wenigstens in allen Vasenbildern, die unzweifelhaft durch ihre Inschriften sich auf Achilleus und Aias beziehen.[1]) Weitere Schlüsse auf die Aithiopis gestattet die Vase nicht, besonders da die ganze Deutung nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Jedenfalls könnte sich aus ihr auch nur ergeben, dass Eos den todten Sohn beklagt.

Die beiden Vasenbilder, Heydemann, Gr. Vas., Hülfstafel I und Taf. V, 2 = Benndorf, Gr. Vas. XXIII, 2 = Collignon 380 müssen hier bei Seite bleiben, da sie keineswegs mit Sicherheit die Todtenurne mit der Asche des Memnon zeigen. Auch würde man die Darstellungen der Erfindung des Künstlers zuschreiben müssen.

Kampf um des Achilleus Leiche.

Overb. 540, 84. XXIII, 1. Kirchhoff, Alphabet[3] p. 110, 2.

Die Vase ist chalkidisch, der Zeit nach ins sechste Jahrh. zu setzen.

Am Boden liegt der Leichnam des ganz gerüsteten Achilleus. Ihm hat Glaukos eine Schlinge um das linke Bein geworfen, um ihn zur Troerseite hinüberzuziehen. Aber seinen Versuch muss er mit dem Leben büssen. Denn die Lanze des Aias, hinter dem seine Helferin Athena steht, hat ihn in die Seite tödtlich getroffen. Nicht rettet ihn Paris, der selbst entweichend Pfeil auf Pfeil gegen den tapferen Sohn des Telamon schiesst. Hinter Paris eilen noch zwei Troer zum Kampfe, Aineias und ein anderer unbenannter. Ganz zu verwerfen ist es, wenn man, gestützt auf Qu. Smyrnaeus III, 214, daran denkt, ihn Agenor zu nennen. Hinter diesem sinkt Leodokos, vom Speere des Aias tödtlich getroffen, nieder zu Boden. Endlich eilt noch ein letzter Troer, Echippos, zum Kampfe herbei. Auf der anderen Seite hinter Athena verbindet Sthenelos dem verwundeten Diomedes den Finger.

Die Zeichnung ist mit grosser Sorgfalt angefertigt, überall tritt uns das Bemühen des Malers, sein Werk möglichst genau und präcise fertig zu stellen, entgegen. Gewiss sind wir berechtigt aus diesem Bilde, wenn aus irgend einem anderen Bilde, Schlüsse aufs Epos zu machen. Nicht als ob Echippos, Leodokos und Aineias wirklich nach

[1]) Die doppelte Darstellung auf der Françoisvase. Overb. XXIII, 2. 6.

dem Epos gezeichnet wären; denn der Name Echippos ist gewiss dem Künstler zuzuschreiben; dasselbe vermuthe ich von Laodokos[1]), und Aineias war als der hervorragendste der Troer ganz an der Stelle. Aber die Mittelgruppe ist so charakteristisch, dass ich nicht zweifle, dass dieselbe dem Epos entnommen ist. Glaukos ist kein unberühmter Held, und er fällt hier durch des Aias Hand beim Kampfe um den Achilleus. Wollten wir hier nicht den Zug des Epos erkennen, so müssten wir absichtlich veränderte Darstellung annehmen. Aber wir dürfen vielleicht noch weiter gehen: recht gut könnte der Versuch des Glaukos, den Todten zu sich herüberzuziehen, in der Dichtung gesucht werden, besonders da der Maler einen solchen Zug, der dem Epos wohl ansteht, aber seiner Zeit fremd war, nicht leicht erfindet: derselbe gehört nicht zum Genrehaften. Freilich hätte der Maler das Vorbild in der Ilias finden können. Denn auch hier befestigt ein Troer (Hippothoos) einen Strick an des Patroklos Bein, um ihn zu der Troer Reihen hinüberzuziehen; auch hier büsst derselbe seinen kecken Versuch mit dem Tode, und Aias ist es, der ihn mit dem Speere erlegt. Allein dieselbe Scene dem Dichter der Aithiopis, dem Nachahmer Homers, absprechen zu wollen, liegt kein Grund vor; seltsam jedoch wäre es, wenn der Maler diesen charakteristischen Zug aus der Ilias entlehnt und auf den Achilleus übertragen hätte. Dagegen muss vor weiteren Folgerungen gewarnt werden. Allerdings war ja die Scene der Aithiopis dem Maler noch frisch im Gedächtnisse; ob aber im Epos Aias den Glaukos in die Seite traf oder an einer anderen Stelle, können wir aus dem Bilde schlechterdings nicht schliessen. Wir wissen, wie ungenau gerade darin die Maler verfahren sind. Dass nun Glaukos im Kampfe um Achilleus durch Aias' Hand fiel, erhält einigermassen Bestätigung durch das Zeugniss des Qu. Smyrnaeus III, 278. Ebenderselbe nennt als die wackersten Kämpfer auf Seiten der Troer den Glaukos, Aineias und Agenor III, 214: möglich daher, dass auch der Aineias auf der Vase direkt nach dem Epos gezeichnet wurde. Paris ist im Bilde an seiner Stelle; denn durch ihn ist Achilleus gefallen. Gern würden wir beim Kampfe um Achilleus den Odysseus sehen. Sein Fehlen jedoch darf uns nicht befremden, da oftmals Personen fehlen, die im Epos von Bedeutung waren. Ich erinnere an Eris, die beim Götterzuge auf der Françoisvase fehlt und doch dem Epos zufolge eine der wichtigsten Personen ist bei der Hochzeit des Peleus.

Auch die Nebengruppe, in der Sthenelos dem Diomedes den Finger verbindet, muss unbedingt auf eine Quelle, d. h. aufs Epos, zurückgeführt werden. Nur darüber könnte man zweifelhaft sein, ob die uns vorgeführte Scene beim Kampf um Achilleus stattfand oder an einer anderen Stelle, vielleicht sogar in einem anderen Epos.

[1]) So auch Jahn, Münchener Vasen, p. CXIX, 864.

Dass Scenen ganz verschiedener Art auf einer Vase nebeneinander dargestellt wurden, zeigt *mon.* VI, 33, eine allerdings in Etrurien verfertigte Vase, in der Herakles bei Iphitos, ein Massenkampf und daneben der Selbstmord des Aias dargestellt wird. Sollten wir hier in der Nebengruppe etwa eine allerdings ungenaue Darstellung nach der Ilias (Ε 108 ff.) haben, wo Sthenelos dem Diomedes den Pfeil aus der Schulter zieht?

§ 15. Kleine Ilias.

Palladionraub.

Die Darstellungen des Palladionraubes auf ihre Quellen zurückzuführen, ist bis jetzt noch nicht gelungen; und bei der mangelhaften Ueberlieferung ist nur zu einer relativ sicheren Entscheidung zu gelangen.

Den Inhalt der kleinen Ilias gibt uns Proklos mit den Worten: Ὀδυσσεὺς ... κατάσκοπος εἰς Ἴλιον παραγίνεται καὶ ἀναγνωρισθεὶς ὑφ' Ἑλένης περὶ τῆς ἁλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται κτείνας τέ τινας τῶν Τρώων ἐπὶ τὰς ναῦς ἀφικνεῖται· καὶ μετὰ ταῦτα σὺν Διομήδει τὸ Παλλάδιον ἐκκομίζει ἐκ τῆς Ἰλίου. Mit Helena also scheint sich Odysseus ins Einverständniss wegen des Palladionraubes gesetzt zu haben. Was ihn bei seinem ersten Aufenthalte in Troja an der Ausübung der That hinderte, ist nicht überliefert. Jedenfalls stand etwas im Wege, was eine Rückkehr mit Diomedes nöthig machte. Wenn es heisst σὺν Διομήδει ἐκκομίζει, so ist damit nicht gesagt, dass dem Odysseus die Hauptrolle zufiel, sondern die Ausdrucksweise ist lediglich dadurch hervorgerufen, dass Odysseus im vorigen Satze Subject war. Meist ist es Diomedes, der den eigentlichen Raub vollführt, und dass so auch Lesches dichtete, zeigt nicht allein die *tabula Iliaca,* sondern auch die weitere Ueberlieferung.[1]) Hesychios berichtet nämlich s. v. Διομήδειος ἀνάγκη· παροιμία ... ὁ δὲ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα ** φησὶν ἐπὶ τῆς τοῦ Παλλαδίου κλοπῆς γενέσθαι. Andere Autoren — und ihrer sind viele — berichten die näheren Umstände; sie wissen, dass zwischen Odysseus und Diomedes nach dem Palladionraube ein heftiger Streit entstand. Als Ursache desselben berichtet der Mythograph Konon (*c.* 34), dass Diomedes auf den Schultern des Odysseus die Mauer erstiegen, dann denselben nicht nachgezogen, sondern das Palladion allein erbeutet habe. Da er jedoch des Odysseus List fürchtet, versucht er denselben zu täuschen und gibt vor, sein Palladium sei nicht das, welches der Seher Helenos gemeint habe, sondern ein anderes. Aber das Bild selbst gibt dem Odysseus, der hinter Diomedes einhergeht, ein Zeichen und offenbart ihm den Betrug des Diomedes. Odysseus zieht sein Schwert, und da Diomedes sich zu

[1]) Vgl. Klein, Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich III (1879), p. 36—40.

vertheidigen sucht, treibt er denselben vor sich her mit der flachen Klinge ihm den Rücken schlagend. Andere Version war, dass Odysseus auf dem Heimwege das Schwert zog; Diomedes aber am Schatten des gezückten Schwertes im Mondenschein das Vorhaben des Odysseus erkennend, kommt ihm zuvor, bindet ihm die Hände zusammen und treibt ihn vor sich her ins griechische Lager. Welches die Version des Lesches war, weiss ich mit Welcker (ep. Cycl. II, p. 241) und Jahn (Bilderchroniken, p. 31, 64) nicht zu sagen. Wie weit ferner Helena bei dem eigentlichen Raube, ob Theano, die Priesterin der Pallas, bei demselben betheiligt war, wird bei dem vorliegenden Material schwer zu bestimmen sein.

Ion hatte dann in den Wächtern, Sophokles in den Lakonerinnen den Palladionraub behandelt. Der Titel des sophokleischen Stückes, der die Dienerinnen der Helena als Chor aufweist, zeigt, dass die That im Einverständnisse mit der Helena geschah.

Die zuletzt von Jahn *annal.* 1858, p. 228—264 zusammengestellten Vasenbilder sind sämmtlich rfg., so dass also aus der Technik allein keins dem Epos zugewiesen werden muss.

Vollständig unerklärt sind zunächst zwei Vasenbilder, in denen jeder der Griechen ein Palladion trägt.

A Overb. 586, 35. XXIV, 20. Arch. Zeit. 1853, 399.

B Petersburg 830. *mon.* VI, 22. *annal.* 1858, p. 256—259. *bull.* 1858, p. 50.

Das erste Vasenbild scheint uns nach Troja hinzuweisen; denn die beiden Helden sind im Begriffe davonzueilen. Eine reichgekleidete Frau hat man für Helena erklärt. Die Blicke beider Griechen sind auf Athena gerichtet, welche die Rechte gebieterisch ausstreckt. Indess Odysseus ihren Worten aufmerksam zu folgen scheint, entfernt sich eiligst Diomedes den Kopf allerdings nach der Göttin umwendend.

Das andere Bild versetzt uns ins Griechenlager. Diomedes und Odysseus, wiederum jeder ein Palladion tragend, sind willens, auf einander loszustürzen; sie werden beschwichtigt und zurückgehalten von Akamas und Demophon, Agamemnon und Phoinix.

Zwei Palladien zeigen sich dann auch in zwei weiteren Denkmälern. In einem Terracottarelief des Berliner Museums (Overb. 592, 44. XXV, 2) sehen wir die beiden Griechen mit den Palladien davonziehen. Ein Streit zwischen ihnen ist hier nicht ausgedrückt, ebenso wenig wie in einer etruskischen Urne, deren Beschreibung Arch. Anz. 1861, p. 228* ich wörtlich aufnehme: 'Im Centrum Andeutung eines Tempels, zwei männliche Figuren tragen jeder auf dem Arme eine weibliche Figur, in deren Armen ein Wickelkind ruht, und schleichen vorsichtig über zwei am Boden liegende und schlafende Wächter dem Stadtthore zu. Hier ist einer der Wächter aufmerksam geworden, aber der vorderste der beiden Diebe hat

bereits das Schwert gezückt und ihn zu Boden gestreckt'. Ohne Zweifel werden wir auch hier auf den Palladienraub gewiesen, obwohl die Etrusker das ihre dazu gethan haben. Diese vierfache Darstellung eines Doppelpalladienraubes auf griechischen und aussergriechischen Bildwerken muss einer festbegründeten Sage folgen; dem Epos kann sie schon nach der *tabula Iliaca* nicht angehören: also werden wir auf die Tragödie hingewiesen; ob auf die Tragödie des Sophokles oder eines andern ist zweifelhaft. Ja wir können nicht einmal sagen, ob diese Kunstwerke derselben Quelle folgen, da B gegenüber den 3 anderen Werken einen Streit im Griechenlager zum Vorwurfe hat. In einem attischen Drama waren auch die Helden Demophon und Akamas sehr passend angebracht, obwohl diese beide Personen schliesslich auch der attische Maler hinzugefügt haben könnte.

Die übrigen Vasenbilder sind folgende:

C Neapel 179, p. 7.

D Neapel 3235, p. 535. Overb. 583, 32 XXIV, 19.

E Neapel 3231, p. 529. Overb. 585, 34. *annal.* 1858. *tav.* M., p. 247—249 = Overb. 585, 34a. Vgl. *bull.* 1858, 139.

C kenne ich nur aus der Beschreibung von Heydemann: Diomedes, in der Rechten das Schwert (oder eine Fackel?), in der Linken das Palladion, schleicht behutsam vorwärts; ihm folgt eilig Odysseus, in der Rechten das Schwert. Es steht nichts im Wege, dies Bild aufs Epos zurückzuführen.

D. Diomedes mit dem Palladion wendet, im Begriff sich zu entfernen, das Haupt zu Helena um, die mit entschiedener Bewegung der rechten Hand zu ihm redet und ihm einen Befehl zu ertheilen scheint. Hinter ihr steht Odysseus Acht gebend auf das was zwischen Helena und Diomedes vorgeht.

Aehnlich in Bezug auf das gegebene Ereigniss ist E. Diomedes entfernt sich eilig aus einem Tempel, in der Rechten das Schwert, in der Linken das geraubte Palladion. Vor ihm steht ruhig eine Frau (Helena), die mit der Rechten den Schleier zurückschiebt und in der Linken eine Schale hält. Auf der anderen Seite des Tempels scheint eben Odysseus im Laufe angekommen zu sein; der Raub ist schon vollführt, und darüber sehr bekümmert wendet er, wenn die Abbildung genau ist, den Blick weg, ins Leere schauend. Hinter ihm enteilt die Priesterin des Tempels (Theano). Im oberen Raume befinden sich Hermes, Nike und Athena, ohne thätigen Antheil zu nehmen. Dass aber ein Streit zwischen den Griechen ausbrach, da Odysseus zu spät kommend den Raub von Diomedes schon vollendet fand, zeigen zur Evidenz ein Marmorrelief im Palast Spada, Overb. 591, 42. XXIV, 23. Jahn a. O. p. 238. Arch. Zeit. 1859, p. 93, ein Stuckrelief *bull.* 1858, p. 35. *annal.* 1858, p. 238, Anm. 2. Arch. Anz. 1859, p. 54* und eine Glaspaste, Braun, 12 Basreliefs, Schlussvignette. In allen drei Kunstwerken hat Diomedes sich des

Palladions bemächtigt und wird von dem zu spät kommenden Odysseus bedroht; der Ort der Handlung ist in Troja selbst am Tempel der Pallas. Als Grund von Odysseus' zu später Ankunft könnte die Sage dienen, dass Diomedes auf dem Rücken des Odysseus die Stadtmauern erkletterte, diesen aber nicht nach sich zog. Zwar gelang es, so würde dann weiter zu schliessen sein, dem Odysseus die Mauer zu erklimmen; aber die That, die er mit Helena eingefädelt, war geschehen und ihm der Ruhm genommen. Den Streit, der zwischen ihnen ausbrach, muss dann nach D Helena beizulegen versucht haben, woraus sich dann auch ihre Anwesenheit in E erklärt. Ob aber das Epos die Quelle von D und E ist, wage ich nicht zu behaupten.

Es bleibt noch ein Bildwerk übrig, das bisher unerklärt ist; denn die gegebene Erklärung ist keine.

Overb. 580, 31. XXV, 1. Jahn a. O. p. 242.

Auf den Stufen eines Grabdenkmals, welches mit einer Säule geschmückt ist, sitzt eine trauernde Frau über eine grosse Urne gebeugt. Sie umgeben ein Mann, der einen Pilos auf dem Haupte trägt und in den Händen eine Tänie hält, und eine Frau, die in der Rechten den Tempelschlüssel hält und auf der Linken ein Palladion trägt. Welcker[1]), dem Jahn a. O. p. 243 folgt, erkennt an der Tänie, dass Odysseus durch Liebesvorspiegelungen die Priesterin Theano zur Auslieferung des Palladion bewege. Overbeck hält dafür, dass die Tänie nur Verlockung, Gewinnung ausdrücke, dass Odysseus durch Vorspiegelungen, die wir im einzelnen nicht kennen könnten, die Theano beschwatze. Die zwischen ihnen sitzende Frau soll Andromache sein, die den Verlust ihres Gatten betrauert. Als Gegenbild ihrer ehelichen Treue soll Theanos Verrath hier dargestellt sein und dadurch zugleich an Trojas baldigen Untergang erinnern.

Gegen diese Erklärung, die seltsam genug erscheint, muss zunächst die Bedeutung, die der Tänie beigelegt wird, bestritten werden. Wenn das Palladion und der Schlüssel fehlten, so würden wir eine der gewöhnlichen Grabdarstellungen haben. Die Hinterbliebenen trauern am Grabe des Todten; der Jüngling schmückt die Stele mit einer Binde.[2]) Odysseus brauchen wir gar nicht in dem Jünglinge zu erkennen, da in unteritalischen Bildern der Pilos beliebig verwandt wird. Hätten wir hier die Uebergabe des Palladion zu erkennen, so müssten wir annehmen, dass Theano nach Verabredung den Griechen am Grabmale eines berühmten Troers das Palladions überreichte.[3]) Allein die ganze Auffassung ist so unwahrscheinlich, die trauernde Frau am Grabe, die auf nichts achtet, wäre so merkwürdig, dass die Deutung aufgegeben werden muss. Ganz in derselben Weise, in

[1]) *Annal.* 1832, p. 383 = alte Denkm. III, p. 450. — [2]) Vgl. z. B. die beiden Tänien, Overb. XXVIII, 5. — [3]) Also jedenfalls eine dritte Version, da in E die Priesterin davonflüchtet.

der hier das Palladion getragen wird, bringen oftmals Jungfrauen zum Grabe kleine Lekythoi; das kurzgeschorene Haar bezeichnet auch hier die Priesterin als Leidtragende. Wenn ich nun auch keine neue Deutung an die Stelle zu setzen weiss, so kann jedenfalls die frühere Erklärung nicht leicht jemanden befriedigen und ist daher aufzugeben.[1])

§ 16. Iliupersis.

Während nur eine Gestalt der meisten Sagen, die in den Epen niedergelegt waren, sich im Volke herrschend gemacht hatte und wuchtig genug war, um etwaige Abweichungen oder locale Traditionen in Vergessenheit zu bringen, so lagen für den Theil der Sage, der die Zerstörung Ilions enthielt, mehrere Bearbeitungen vor, in Einzelheiten vielfach von einander abweichend. Arktinos und Lesches hatten eine Iliupersis in epischem Versmasse gedichtet, Stesichoros denselben Stoff lyrisch behandelt. Dieses Schwanken der Tradition macht sich auch in den Bildwerken geltend; und manchmal will es scheinen, als ob der Maler hier noch weniger als bei vielen anderen Bildwerken einer bestimmten Version gefolgt sei, sondern vielmehr dem allgemeinen Eindrucke, den er von einer Sage bekommen hatte. Manche Vasenbilder sind nach Lesches, andere nach Arktinos gefertigt, und wenigstens in einigen ist man versucht, den Einfluss des Stesichoros zu constatiren; wieder andere lassen sich dagegen mit Sicherheit auf keinen dieser drei Dichter zurückführen. Nach dem oben aufgestellten Grundsatze, dass nur Epos und Drama eingewirkt haben, wird man freilich erst dann ein Bildwerk auf den Stesichoros zurückführen, wenn es weder auf einen der beiden Epiker, noch auf eine Tragödie zurückgeführt werden, noch endlich durch die Intentionen des Künstlers hervorgerufen sein kann. Zeigt sich übrigens nachweislich ein Einfluss des Stesichoros, so würde ich den Satz, dass die Lyrik im allgemeinen nicht auf die Vasenbilder eingewirkt hat, keineswegs als umgestossen betrachten; denn dies Gedicht des Stesichoros unterscheidet sich wesentlich von allen anderen Producten der eigentlichen Lyrik; mehr epischer als lyrischer Natur, lag die grösste Differenz wohl nur im Metrum. Auch ist die hohe Stellung, die es im Alterthum einnahm, wohl zu beachten. Polygnot, der bei der Bemalung der Lesche in Delphi in seiner Iliupersis hauptsächlich der Dichtung des Lesches folgt, kannte auch die des Stesichoros und entnahm ihr einige Personen, und noch in später Zeit nahm die *tabula Iliaca* die Iliupersis des Stesichoros in ihren Cyclus auf.

Versucht man die Bildwerke auf ihre Quellen zurückzuführen, so macht sich hier der Mangel der schriftlichen Ueberlieferung mehr

[1]) Eine Vermuthung von mir, dass gründliche Interpolation vorliege, wurde bei der Untersuchung der Vase nicht bestätigt.

als anderswo fühlbar. Den Inhalt der Iliupersis des Arktinos gibt uns Proklos an.[1]) In der Handschrift folgen hinter den Worten: καὶ φθορὰν αὐτοῖς ἡ Ἀθηνᾶ κατὰ τὸ πέλαγος μηχανᾶται, mit denen der Schluss gegeben zu sein scheint, noch einige Sätze, die ebenfalls einer Iliupersis angehören. Tychsen, dem Michaelis folgt, vermuthete, dass sie den Schluss der Dichtung des Stesichoros gäben. Da indess diese Annahme trotz hoher Wahrscheinlichkeit[2]) nicht als unbedingt gesichert gelten darf, so müssen die fraglichen Worte bei unserer Untersuchung aus dem Spiele bleiben. Die Darstellung des Stesichoros ist, wie schon bemerkt, auf der *tabula Iliaca* wiedergegeben. Aber auch hier ist wohl zu beachten, dass wir keinen genauen Anschluss an Stesichoros zu erwarten haben, da nicht nach den Dichtungen selbst, sondern nach Excerpten aus denselben die *tabula Iliaca* angefertigt wurde, wodurch hie und da einzelne Abweichungen von der Poesie veranlasst sind.

Flucht des Aineias.

Nach Lesches erhielt Neoptolemos den Aineias als Kriegsgefangenen und führte ihn mit in seine Heimath.[3]) Arktinos lässt den Aineias frühzeitig vor der Zerstörung Trojas ausziehen. Nachdem Proklos das Unglück des Laokoon erzählt hat, fährt er fort: ἐπὶ δὲ τῷ τέρατι δυσφορήσαντες οἱ περὶ τὸν Αἰνείαν ὑπεξῆλθον εἰς τὴν Ἴδην. Aus den Worten des Dionysios v. Hal.[4]) hat man geschlossen, dass bei Arktinos Aineias mit dem Palladion davonzog. Ist diese Folgerung richtig, so haben sich die Vasenbilder in diesem Punkte nicht an den Arktinos gehalten. Auf der *tabula Iliaca,* die sich an die Erzählung des Stesichoros anschliesst, trägt Aineias den Vater auf der Schulter davon, den Sohn an der Hand führend; ihnen folgt Kreusa. Unter dem Geleite des Hermes ziehen sie davon, um im Abendlande eine neue Heimath zu gründen. Anchises hält, so scheint es, in beiden Händen ein Kästchen mit den *sacra arcana.* Nur noch einmal finden wir dieses Kästchen, und zwar auf einem Broncehelm, der zuletzt in Heydemanns Iliupersis, Taf. III, 1a, abgebildet ist. Indess Aineias den Vater davonträgt, eilt einer seiner Genossen[5]) mit der Cista voraus. Die gewöhnliche Darstellung auf

---

[1]) Jahn, Bilderchroniken, p. 112. Kinkel, *epic. gr. fr.* p. 49. — [2]) Vgl. Michaelis, Hermes XIV, 481 ff. — [3]) Tzetzes zu Lykophron v. 1263. Kinkel, p. 46, 18. — [4]) I, 69. Vgl. Welcker, ep. Cycl. II, p. 183. — [5]) Heydemann p. 33 will auch in diesem Manne den Aineias erkennen; allein dass zweimal dicht nebeneinander derselbe Mann dargestellt werden soll und zwar das eine Mal bärtig, das andere Mal unbärtig, will nicht recht glaubhaft erscheinen. Nehmen wir den Bärtigen für einen Diener oder Freund des Aineias, so erklärt sich auch sehr wohl der Umstand, dass Kreusa ihn verhindern will, den Askanios mitzunehmen. Sie will warten, bis ihr Gatte kommt, sich aber nicht dem Fremden anvertrauen.

den Vasenbildern[1]) zeigt den Anchises auf dem Rücken des Sohnes hockend; nur einmal[2]) sitzt derselbe auf der Schulter des Sohnes; oftmals begleitet sie das Weib[3]) und ein Sohn[4]) des Aineias. Wenn Lesches ganz ausgeschlossen ist, so fragt es sich, ob nach Arktinos oder Stesichoros gemalt wurde. Wir wissen nun aus der *tabula Iliaca,* dass Anchises von seinem Sohne nach der Dichtung des Stesichoros davongetragen wurde, wie es uns auch die Vasenbilder zeigen. Leider ist uns nicht bekannt, ob dieser Zug nicht von Arktinos vorgebildet war, aber um so mehr möchte man ihn der Erfindung des Stesichoros zuschreiben, als die Heldenthat des Sohnes doch gerade darin bestand, mitten im heissen Kampfgewühl den Vater aus der brennenden Stadt zu tragen. Indessen lässt sich hier über Vermuthungen nicht hinauskommen. Von Gewicht scheinen ferner die Scenen, in denen bei der Iliupersis die Flucht stattfindet, während nach Arktinos schon vor dem Falle Trojas Aineias sich mit den Seinen rettet.[5]) Hier ist es misslich zu sagen, es habe für den Maler zu nahe gelegen, die Einzelnen, die von den Trojanern übrig blieben, gerade mit Trojas Fall zu verbinden, sondern bei der Uebereinstimmung scheint die Einwirkung der Dichtung auf den Maler unverkennbar. Aber freilich könnte, da beide Vasenbilder rfg. sind, die Einwirkung eine indirecte sein. So geneigt ich also auch bin, den directen Zusammenhang zwischen den Bildern und Stesichoros anzunehmen, den stricten Beweis vermag ich nicht zu bringen.

Tod des Priamos und Astyanax.

In dem einen Punkte stimmen die drei Dichter überein, dass Neoptolemos den Priamos tödtet. Von Arktinos erzählt Proklos: καὶ Νεοπτόλεμος μὲν ἀποκτείνει Πρίαμον ἐπὶ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ Ἑρκείου βωμὸν καταφυγόντα. Was Arktinos über den Astyanax berichtete, darüber sind wir im Unklaren. Die Version des Lesches gibt uns Pausanias an X, 27, 2: Πρίαμον δὲ οὐκ ἀποθανεῖν ἔφη Λέσχεως ἐπὶ τῇ ἑσχάρᾳ τοῦ Ἑρκείου, ἀλλὰ ἀποσπασθέντα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ πάρεργον τῷ Νεοπτολέμῳ πρὸς ταῖς τῆς οἰκίας γενέσθαι θύραις. Etwas früher, X, 25, 9, heisst es dann bei Pausanias: τούτῳ (sc. Ἀστυάνακτι) Λέσχεως ῥιφέντι ἀπὸ τοῦ πύργου συμβῆναι λέγει τὴν τελευτήν, οὐ μὴν ὑπὸ δόγματός γε Ἑλλήνων, ἀλλ' ἰδίᾳ Νεοπτόλεμον αὐτόχειρα ἐθελῆσαι γενέσθαι. Auch die Verse, in denen Lesches den Tod des Astyanax schilderte, sind uns erhalten, Tzetzes zu Lykophron v. 1263:

---

[1]) Dieselben sind zuletzt zusammengestellt Heydemann, Iliupersis p. 31, 1. Hinzuzufügen sind: Neapel *SA.* 181. Gerhard AV. III, p. 129, 15g, bei Overbeck unter Nr. 153 erwähnt. — [2]) Overb. XXVII, 12. München 903. — [3]) Eurydike. — [4]) Askanios? Vgl. Arch. Zeit. 1879, p. 23—26. — [5]) Heydemann, Iliupersis, Taf. II, 1a; vielleicht auch Overb. XXVI, 17.

παῖδα δ' ἑλὼν ἐκ κόλπου ἐϋπλοκάμοιο τιθήνης
ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου· τὸν δὲ πεσόντα
ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή.[1])

Die Worte des Pausanias, dass Neoptolemos nicht auf den Volksbeschluss der Hellenen, sondern aus eigenem Antriebe den Astyanax getödtet habe, geben einen deutlichen Fingerzeig für die Darstellung eines anderen Dichters. Denn wenn bei dem allgemeinen Getümmel Neoptolemos den Mord beging, was war Wunderbares daran, dass er es that ohne den Beschluss des Heeres? Wenn dagegen ein anderer gerade den Beschluss des Heeres, auch den letzten der Priamiden zu tödten, erwähnte, dann findet die Gegenüberstellung bei Pausanias ihre volle Erklärung. Schwieriger dagegen und nicht zu entscheiden ist die Frage, bei wem wir die von Lesches abweichende Version suchen sollen, bei Arktinos oder Stesichoros oder bei beiden. Für den Stesichoros scheint zu sprechen, dass Pausanias die Iliupersis desselben im folgenden mehrfach erwähnt und der des Lesches gegenüberstellt, während er das Gedicht des Arktinos mit Stillschweigen übergeht.

Auf der *tabula Iliaca* hat Neoptolemos gegen Priamos das Schwert gezückt, indem er ihn zugleich mit der Linken vom Altare wegzureissen sucht. Unten am Grabmale des Hektor sitzt Andromache; man hat geglaubt, dass sie auf ihren Armen den Astyanax halte; ob mit Recht, lässt sich nach der Abbildung nicht entscheiden. Proklos überliefert uns die Worte: καὶ Ὀδυσσέως Ἀστυάνακτα ἀνελόντος Νεοπτόλεμος Ἀνδρομάχην γέρας λαμβάνει. Diese geben wahrscheinlich den Inhalt des Stesichoros.[2])

Zwei Gruppen von Vasenbildern lassen sich unterscheiden: die erste enthält den Tod des Priamos allein, die zweite verbindet damit den des Astyanax.

Zur ersten Gruppe gehören folgende Bildwerke:[3])

Schwarzfigurig.

a. Overb. 625, 107. XXV, 22. Gerhard AV. III, 213.
b. Overb. 625, 108. Br. M. 522.
c. Arch. Anz. 1853, p. 401, 1 (sfg.?).

Rothfigurig.

d. *Bull.* 1845, p. 35.

---

[1]) Diese Version des Lesches war die gewöhnliche. Schon Ilias Ω, 735 ahnt Andromache das Geschick des Sohnes:

. . . ἤ τις Ἀχαιῶν
ῥίψει χειρὸς ἑλὼν ἀπὸ πύργου.

Eurip. *Androm.* 10:

ῥιφέντα πύργων Ἀστυάνακτ' ἀπ' ὀρθίων (sc. ἐσεῖδον)

vgl. Heydemann, Iliupersis p. 7, 1. — [2]) So Michaelis a. O.; nach anderen bilden sie den Inhalt des Arktinos. — [3]) Bei Seite lasse ich die Komödienscene Arch. Zeit. 1849, Taf. 5, 2.

e. Petersburg 2226.
f. *Bull. Nap. arch.* VI, 9. Heydemann, Iliupersis, Taf. II, 2 b.

Zur zweiten Gruppe gehören:

Schwarzfigurig.

A Overb. 622, 103. XXV, 23. Gerhard AV. III, 214. Arch. Anz. 1853, p. 401, 1.
B Overb. 623, 104. XXVI, 1. Gerhard, etr. und kamp Vas., Taf. 21. Br. M. 1642.
C *Bull.* 1840, p. 125.
D *Cat. étr.* 149, p. 95.
E Br. M. 607.

Rothfigurig.

F Berlin 1748.
G Heydemann, Iliupersis, Taf. I.
H Overb. 617, 100. XXV, 24. Heydemann, Taf. II, 1 a. Neapel 2422.

In den zuerst aufgeführten Vasenbildern dringt Neoptolemos auf den Priamos ein, der am Altare des Zeus Schutz gesucht hat, oder ersticht denselben. In der zweiten Gruppe naht Neoptolemos dem Priamos, der auf dem Altar sitzt, indem er den Astyanax am Beine oder Fusse ergriffen hat, und stürmt gegen Priamos, um diesen mit dem Leichname des Enkels zu vernichten; nur H macht eine Ausnahme, insofern Neoptolemos auf den Priamos eindringt, auf dessen Schoss er den Astyanax geworfen hat.

Um mit den letzteren zu beginnen, so vermuthet Heydemann p. 15, dass ein grösseres Gemälde die Quelle für diese Darstellungen gewesen sei, ich schreibe dieselben dem Unvermögen der Vasenmaler zu, die sich bemühten, mehrere Momente in einen zusammenzuziehen, und dadurch dieses seltsame Bild schufen. Man denke an den Besuch des Priamos bei Hektor, an die Blendung des Polyphem: ganz dasselbe tritt uns hier vor Augen. Den Lesches werden wir als die indirecte Quelle dieser Vasenbilder ansehen müssen. Denn er erzählte, dass Neoptolemos den Astyanax am Fusse ergriff und vom Thurme schleuderte; den Priamos riss er vom Altare und tödtete ihn dann an der Schwelle des Hauses.

Die erste Gruppe der Vasenbilder hat nur den Tod des Priamos an oder auf dem Altare zum Inhalt. Will man in diesen Darstellungen eine Abweichung von Lesches finden, so steht nichts im Wege, den Arktinos als Quelle anzunehmen. An Stesichoros braucht man nicht zu denken, besonders da es den Anschein hat, als ob auf der *tabula Iliaca* Neoptolemos den Priamos vom Altare reisst.[1])

In B und H liegt zu den Füssen des Priamos ein gefallener

[1]) Heydemann will p. 35 die Bildwerke alle mit einer Ausnahme auf Arktinos zurückführen.

Krieger. Die bisherigen Herausgeber, z. B. Overbeck und Heydemann (p. 34), nennen ihn Polites.[1]) Ich glaube nicht, dass derselbe zu benennen ist; will man dies aber doch thun, so liegt es viel näher, in ihm den Agenor zu erkennen, der nach Lesches und Arktinos[2]) von des Neoptolemos Hand fiel.

Begegnung des Menelaos und der Helena.

Die Version, die am meisten unter den Athenern verbreitet war, findet sich bei Euripides *Andr.* 629: ἀλλ' ὡς ἐκείδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος φίλημ' ἐδέξω wird daselbst vom Menelaos gesagt. Ganz ähnlich Aristoph. *Lysistr.* 155:

ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμνᾶς παρενιδὼν ἐξέβαλ' οἰῶ τὸ ξίφος.

Beide betonen, dass Menelaos, die (entblösste) Brust der Helena erblickend, das Schwert wegwarf, und dieser Zug muss auf einer gemeinsamen Tradition beruhen; der Scholiast zu den Worten des Euripides gibt sie uns an: ἄμεινον ψκονόμηται τὰ παρὰ Ἰβύκῳ· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει ἡ Ἑλένη κἀκεῖθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὁ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος. Die gleiche Quelle gibt uns der Scholiast zu Aristophanes an: ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ (τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι) καὶ Εὐριπίδης ἀλλ' ὡς ἐκείδες μαστὸν ἐκβαλὼν ξίφος φίλημ' ἐδέξω. Die in Klammern eingeschlossenen Worte fehlen im Ravennas; es liegt jedoch kein Grund vor, ihnen deshalb den Glauben zu versagen.

Ob bei Lesches Helena zu einem Götterbilde ihre Zuflucht nahm, wird nicht überliefert; Ibykos liess sie in den Aphroditetempel flüchten, wie es nach der *tabula Iliaca* scheint, folgend dem Beispiel des Stesichoros: Menelaos hat die Helena, die zum Tempel der Aphrodite geflüchtet, an den Haaren ergriffen, in der Rechten zückt er das Schwert. Ihr Gewand ist während der Flucht heruntergeglitten und bedeckt nur noch einen Theil der Beine; ihre Linke streckt sie abwehrend gegen ihn aus, und es ist der Zeitpunkt gekommen, in dem Menelaos von ihrer Schönheit ergriffen auf die Rache verzichten muss. Wie weit in Einzelheiten das Bild sich an Stesichoros anschliesst, ist schwer zu sagen; nur möchte man vermuthen, dass nach ihm Menelaos das Schwert nicht fallen liess.

Noch weniger erfahren wir von Arktinos. Proklos sagt bloss: Μενέλαος δὲ ἀνευρὼν Ἑλένην ἐπὶ τὰς ναῦς κατάγει. Weitere Folgerungen für Arktinos hat Overbeck[3]), gestützt auf die Worte des

---

[1]) Mit Berufung auf Vergil Aen. II, 526, Qu. Smyrnaeus XIII, 214, Apollodor III, 12, 5. — [2]) Pausanias X, 27, 3. Jahn, Bilderchroniken III, D 1. — [3]) Arch. Zeit. 1851, p. 357f. Troischer Sagenkreis, p. 626f. An Overb. schliessen sich Heydemann, Iliupersis p. 6 und Brunn, troische Miscellen p. 228f. an.

Proklos und auf Vasenbilder, gezogen. Er meint, bei Arktinos sei die Versöhnung nicht so schnell erfolgt, sondern Helena zunächst als Gefangene nach dem Lager der Griechen geführt worden. In den Vasenbildern soll diese Version sowie auch die des Lesches sich finden. Andere[1]) haben die Unterscheidung zweier Versionen in Vasenbildern geleugnet.

Es sind nun eine Anzahl von Vasenbildern mit Recht auf Menelaos und Helena bezogen worden, in denen eine verschleierte Frau von Menelaos am Kredemnon angefasst und davongeführt wird. Menelaos hat das Schwert gezogen, welches bisweilen auch mit dem Speere vertauscht ist. In anderen ist ein früherer Augenblick gewählt: Menelaos tritt mit gezücktem Schwerte auf Helena zu, die ihn ruhig erwartet (so Overb. 628, 113. 114). Hier ist es nicht die Helena, die auf der Flucht von dem früheren Gemahl ergriffen wird, dann aber noch im letzten Momente durch ihre Schönheit den Zornigen entwaffnet. Wir wissen freilich, dass wir gerade bei manchen älteren Typen wenig Abhängigkeit vom Epos zu erwarten haben, und Klein hat nachdrücklich hervorgehoben, dass in einer Vase die Schönheit der Helena durch das überaus prächtige Gewand wiedergegeben ist, und dass also auch in diesen älteren Bildern Helena durch ihre Schönheit den Menelaos versöhnte; aber so viel scheint doch mit Wahrscheinlichkeit gesagt werden zu können, dass eben nicht die Erzählung des Lesches zu diesen Bildern den Anstoss gab. Demnach entschliesse auch ich mich, mit Overbeck eine doppelte Version in den Bildern anzuerkennen.

Die Vasenbilder, in denen ein Krieger eine Frau wegführt, ihr mit dem Schwerte vorangehend und nach ihr, die mit der Linken den Schleier vom Gesichte hebt, zurückschauend[2]), möchte ich ebenfalls auf Arktinos zurückführen. Den gleichen Ursprung vermuthe ich für Overb. XXVI, 17: Helena sitzt auf dem Altare der Athena; sie wendet sich um zu Menelaos, der vor Staunen den Schild auf die Erde setzt und dadurch sich versöhnt zeigt. Dass Helena zur Athena sich geflüchtet hat, ist Erfindung der Malers, der diese Scene mit der Verfolgung der Kassandra verband.[3])

Am meisten schliessen sich an die bisher aufgezählten Bilder eine Gruppe anderer, in denen Menelaos mit gezücktem Schwerte die Helena verfolgt, welche sich zurückwendet und um Gnade fleht.[4]) In einem derselben (d) flüchtet sie zur Aphrodite. Auf wen diese

[1]) Dilthey, Arch. Zeit. 1873, p. 77, Anm. 1. * Klein, *annal.* 1876, p. 262. — [2]) So die rfge. Vase Heydemann, Griech. Vas., p. 7, Anm. 7. — [3]) Der abgewandte Blick der Athena zeigt an, dass der Greis und der Knabe, die rechts aus dem brennenden Troja ziehen, unter ihrem Schutze davongehen.

[4]) a. Arch. Anz. 1859, 141*, 136.
b. Overb. 926, 116.
c. Overb. 930, 117.
d. *Bull. Nap.* VI, 9. Heydemann, Iliupersis II, 2.

Bilder zurückgehen, vermag ich nicht zu sagen; um so sicherer sind die folgenden auf Lesches zurückzuführen, in denen Menelaos schon das Schwert hat fallen lassen.[1]) In B flieht Helena zu Apollon, dem Schutzgott Trojas, in C zu Aphrodite, in D zu Athena. Wie weit indess hierin und in welchem dieser Vasenbilder die Tradition des Lesches am genauesten vorliegt, ist schwer zu entscheiden. Apollon ergab sicht leicht, Aphrodite, die in C nicht als Standbild sondern als Göttin zugegen ist, musste ja die Besänftigung des Menelaos herbeiführen. Wenn endlich in D Helena zum Palladion flieht, so liegt auch hier kein Grund vor, für Lesches die Flucht zum Palladion vorauszusetzen, besonders da für den Athener dies nahe lag, und dazu noch ein grösseres Werk diesem als Vorlage gedient hat.[2]) Es ist schwer, jedem dieser vielen Vasenbilder eine bestimmte Quelle zuzuschreiben, und bei manchen wird es ganz unthunlich sein. Der Künstler brauchte sich ja selbst nicht so recht klar zu sein über die betreffende Stelle des Epos oder der Epen. Die allgemeine Thatsache schwebte ihm vor, und er entwarf dann nach seinem Gutdünken.

Einen Einfluss des Lesches sehen wir bestimmt in einigen Bildwerken, in anderen waren wir geneigt, den des Arktinos anzunehmen. Eine Einwirkung des Stesichoros dagegen lässt sich nicht erweisen, so viel Aehnlichkeit auch manche Bildwerke (z. B. d) mit der Darstellung auf der *tabula Iliaca* haben.

Wir stehen am Schlusse unserer Arbeit, das Verhältniss der Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos zu prüfen. Denn alle Bilder in den Bereich dieser Arbeit zu ziehen erscheint unnöthig, da sie nur die gewonnenen Resultate bestätigen, nicht aber wesentlich neue Gesichtspunkte ergeben können. Die gegebene Auswahl mag genügen, da sie die wichtigsten Bildwerke umschliesst und besonders diejenigen berücksichtigt hat, welche anderen zu falschen Ergänzungen der Epen Anlass gegeben hatten.

Unsere Voraussetzung, dass die Vasenmaler die verloren gegangenen Epen zu ihren Darstellungen ebenso benutzt haben, wie

---

[1]) A Overb. 630, 118.
B *annal.* 1849, *tav.* D.
C Arch. Anz. 1859, 143*, 151.
D Overb. 631, 120.
(Overb. 631, 119. XXVI, 11 ist nach B gefälscht, vgl. Rochette *mon. ined.*, p. 338, *not.* 2.) — [2]) Vgl. Michaelis, Parthenon, p. 139. Wenn Klein *annal.* 1877, p. 264 den Phidias deswegen nicht für den Erfinder der Composition halten will, weil sie auf 2 Metopen vertheilt ist und daraus schliesst, dass ein schon fertiger Typus den Bedürfnissen des Raumes angepasst werden musste, so ist das irrthümlich, da oftmals mehrere Metopen inhaltlich zusammengehören.

diejenigen, welche uns noch erhalten sind, hat ihre Bestätigung überall gefunden, soweit die fragmentarischen Nachrichten über dieselben uns den Vergleich ermöglichten. Dieselben Principien gelten demnach für alle Epen bezüglich der Abhängigkeit der Vasenmalerei von denselben. Eine Zusammenstellung dieser Principien oder Gesetze, die sich aus den gesammten Bildwerken eruiren lassen, soweit sie Stoffe, die bereits in den Epen behandelt waren, darstellen, ergibt etwa Folgendes:

1. Das Epos ist die hauptsächliche Quelle der Vasenbilder von den ältesten Zeiten bis zu denen des Verfalles, diese mit eingerechnet.

2. Neben dem Epos steht die Tragödie; ihre Einwirkungen sind in der echtarchaischen Periode kaum wahrzunehmen. Die sfgn. Vasen, welche Stoffe aus der Tragödie entnommen haben, scheinen zu einer Zeit verfertigt zu sein, da schon die neue Technik die alte in den Hintergrund gedrängt hatte. Jedoch kann hier nur eine Untersuchung aller übrigen Bildwerke auf diesen Gesichtspunkt hin abschliessende Resultate bringen.

3. Einfluss anderer Poesie auf die Mythengestaltung in Vasenbildern hat nicht stattgefunden.[1]) Lokalmythen sind nirgends aufzufinden.

4. Die Vasenbilder sind nie Illustrationen zu den Gedichten der Epiker wie der Dramatiker; auch lag eine möglichst genaue Wiedergabe der Poesie nicht in der Absicht der Maler.

5. Daher allenthalben grosse Abweichungen von der Poesie, nur selten enger Anschluss an dieselbe bis in die Einzelheiten.

6. Meist sind nur die wesentlichen und charakteristischen Züge der Poesie beibehalten.

7. Häufig finden sich Abweichungen von der Poesie, besonders in der Benennung von Personen, die theils aus ungenauer Kenntniss der Dichtung, theils aus Willkür entstanden sind.

8. Erweiterungen der Scene sind sehr häufig. Vor allem werden gern Personen, die im Zusammenhange mit der betreffenden Scene stehen, beigefügt.

9. In der archaischen Periode werden manchmal Personen ohne jegliche Bedeutung hinzugefügt.

10. Die Sitten der Zeit werden oftmals auf die Heroen übertragen.

11. Die Rüstungs- und Abschiedsscenen sind immer vom Maler frei erfunden.

12. Allgemeine Bilder werden oftmals durch Beifügung von Heroennamen individualisirt und zur heroischen Scene verwandelt.

13. Die Neigung neuerer Erklärer, alle oder wenigstens mög-

[1]) Für Namen und Zahl der Gottheiten ist Hesiod nicht ohne Einfluss geblieben.

lichst viele Personen zu benennen, ist sehr oft unberechtigt, da die Malerei oft Personen zeichnet, ohne individuelle Gestalten im Sinne zu haben.

14. Die Verschmelzung von Zeitmomenten findet sich sehr häufig (in der archaischen Periode oft sehr naiv).

15. Der Unterschied der Poesie von der Malerei zeigt sich am deutlichsten in Scenen, die nicht auf einen bestimmten Moment zu deuten sind.

16. Oftmals bietet ein Vasenbild nur den allgemeinen Inhalt der Poesie, so dass von der Zurückführung auf eine bestimmte Quelle Abstand genommen werden muss.

17. Züge der einen Dichtung werden oft in die Bilder zu Scenen einer anderen Dichtung übertragen.

Nachtrag zu S. 619 ff.

Zu spät, um bei der Arbeit selbst berücksichtigt werden zu können, geht mir Roberts Arbeit über Thanatos (Winckelmannsprogramm der archäol. Gesellschaft zu Berlin, 1879) zu. Derselbe erklärt die Dämonen auf DE als Ὕπνος und Θάνατος. Somit würden sämmtliche Schwierigkeiten fortfallen, und Welckers Ansicht, dass Arktinos des Dramatikers Vorbild gewesen, wäre richtig.

Inhalt.

		Seite
Einleitung		493—494
I. Vasenbilder, deren epische Quellen erhalten sind		495—559
A.	§ 1. Archaische Vasen	495—507
	§ 2. Archaische und rothfigurige attische Vasen mit gleichen Darstellungen	507—512
	§ 3. Rothfigurige attische Vasen	512—522
	§ 4. Unteritalische Vasen	522—534
B.	§ 5. Typische Kampfscenen	534—541
	§ 6. Rüstung, Abschied, Rückkehr	541—556
	§ 7. Kleidung, Bewaffnung u. dgl.	556—559
II. Ausserepische Dichtungen und Lokalsage		559—575
	§ 8. Tragödie	559—560
	§ 9. Hesiod	560—563
	§ 10. Lyrik	563—572
	§ 11. Alexandrinische Poesie	572—574
	§ 12. Lokalsage	574—575
III. Vasenbilder, deren epische Quellen nur in Bruchstücken erhalten sind		575—635
	§ 13. Kyprien	575—613
	§ 14. Aithiopis	614—624
	§ 15. Kleine Ilias	624—628
	§ 16. Iliupersis	628—635
Resultate		635—637

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

CANCELLED
JUN 27 1979

Arc1825.46
Das Verhaltniss der griechischen Va
Fine Arts Library BAI1868
3 2044 034 393 124

DUE MAY 5 1932

dup.
Arc 1825.46
Luckenbach
Das Verhaltniss

DATE	ISSUED TO
07 07 9	[illegible]
	TF
	JANET [illegible]

Arc 1825.46

AU - 1145-1